SERVIO TULLIO

EINE OPER AUS DEM JAHRE 1685

VON

AGOSTINO STEFFANI

INAUGURALDISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE VERFASST
UND EINER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT
(I. SECTION) DER K. B. LUDWIG-MAXIMILIANS-
UNIVERSITÄT MÜNCHEN
ZUM EXAMEN RIGOROSUM AM 12. NOVEMBER 1900

VORGELEGT VON

ARTHUR NEISSER
AUS BERLIN.

DRUCK VON C. G. RÖDER, LEIPZIG.
1902.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552325_0129

Über Agostino Steffani, den Komponisten der Oper „Servio Tullio", existiert bereits eine grosse Litteratur. Unter den Biographen ist an erster Stelle Chrysander zu nennen, ferner Rudhart, Woker, W. G. Cusins, Eitner, Kade und Fischer[1]). Chrysander beschreibt das Leben des Meisters insbesondere seit seinem Hannoveraner Aufenthalt. Über die Oper „Servio Tullio" sagt er: „Man wisse wenigstens soviel mit Gewissheit, dass sie im Jahre 1685 aufgeführt wurde". Wir werden darauf, sowie auf die Schriften der anderen genannten Biographen noch zurückkommen.

Agostino Steffani wurde am 25. Juli 1653 zu Castelfranco im Venetianischen geboren[2]). Als Knabe sang er im Kirchenchor von St. Marco in Venedig. Im Jahre 1667 nimmt ihn ein Gönner, Graf Tattenbach, mit nach München und lässt ihn hier unterrichten. Der Kurfürst interessiert sich für den begabten jungen Mann und bewilligt dem Grafen für die Erziehung des Knaben während eines Jahres 150 fl. (laut Dekret vom 26. Juli 1668)[3]). Zu Ende dieses Jahres wurde

[1]) Chrysander in seinem „Händel", Lpz. 1858, I., p. 309 ff., Rudhart, Geschichte der Oper am Hofe zu München, Freising 1863, p. 72 ff., F. W. Woker in den Vereinsschr. der Görresgesellsch. 1885, 86, Eitner i. d. Allg. deutsch. Biogr. Bd. 35, p. 549 ff., Lpz. 1893, R. Kade im Katalog der Musiksammlung Schwerin, W. G. Cusins in Grove's „Dictionary of music" (vergl. die angehängte Tabelle der Opern Steffani's) und Fischer in „Opern und Concerte im Hoftheater zu Hannover bis 1866", p. 11 ff.

[2]) Nicht 1655, wie bisher angenommen wurde. Fischer gebührt das Verdienst, aus den Sterberegistern der Hannoverschen katholischen Kirche und des Frankfurter Domes den Geburtstag genau festgestellt zu haben, s. Fischer a. a. O., p. 28, Anm.

[3]) Im kgl. Kreisarchiv München (Akten über Theater und Hofmusik 771 F. 18 A. 10) befindet sich eine Reihe bisher teilweise lücken-

er dem Hofkapellmeister Joh. Kasp. Kerl in Kost gegeben und lernt bei ihm die „Orgel schlagen“, wofür Kerl laut Dekret vom 20. Dezember 1668 vierteljährlich 108 fl. erhält. Er bleibt bei Kerl bis zum 1. Oktober 1671. An diesem Tage übernimmt der Kammerdiener Augustin Sayler[1]) seine Pflege[2]). Am 15. Januar 1672 erhält Steffani zu den bisher bezogenen 300 fl. weitere 300 fl. für Naturalien. Im Oktober des Jahres 1672 reist er auf Kosten des Kurfürsten Studien halber nach Rom, wo er krank geworden sein muss[3]). Hier

---

haft citierter Akten über Steffani, die ich im Folgenden mit Auswahl benütze. Auch in Dr. F. X. Haberl's „Kirchenmusikalischem Jahrbuch für das Jahr 1891“ finden sich unter den archivalischen Excerpten über die bayrische Hofkapelle etliche für das Leben unseres Meisters wichtige Angaben. In dem hierher gehörigen Dekret vom 26. Juli 1668 wurde verfügt, dass „dem Chrfl. Kammerrath und Oberstallmeister, Herrn Gottfried Wilhelm Grafen von Rheinstain und Tatenbach wegen dess auf ein Jar bei ihme gehabten welschen Musicanten Augustin Stephano 150 fl. dargeben werden.“

[1]) Rudhart und Eitner schreiben beständig „Seyler“. Nach der eigenhändigen Unterschrift (s. Dekret vom 10. Jan. 1673) muss es aber „Sayler“ heissen.

[2]) Dieser Sayler erhielt laut Dekret vom 1. Oktober 1671 „quatemberlich 39 fl. Kostgeld verraicht“. Eine Kopie dieses Dekretes besitzt das kgl. bayrische Reichsarchiv, München.

[3]) Laut Dekret, datiert „Schleissheim“ am 15. September 1673 (nicht 1674, wie Rudhart, a. a. O., p. 73 sagt), werden ihm „50 fl. per Wexl verwilligt und nach Rom übermacht“. Eitner (a. a. O. p. 549) schreibt Rudhart diesen Irrtum nach und fügt daran die Hypothese, Steffani müsse nach einigen Wochen (!) wieder genesen sein; denn am 1. Januar 1674 habe er die Dedikation zu seiner „Psalmodia vespertina“ unterzeichnet. Laut Akt vom 20. Jan. 1673 (!) giebt aber Sayler dem Kurfürsten die Nachricht, dass Steffani am 1. Oktober 1671 in die Kost eingestanden und 1672 (!) Anfangs Oktober von München nach Rom gereist sei, um daselbst „dero genedigisten disposition und bevelch gemäss sich in seiner Kunst mehrers zu perfectionieren, es soll daher mit sold (300 fl.) und Costgeld (156 fl.) Einhalt gethan werden.“ W. G. Cusins sagt (a. a. O. Lond. 1883 Vol. III. p. 693) irrtümlich: „Anfangs Oktober 1673 reist Steffani nach Rom, um sich in seiner Kunst zu vervollkommnen; hier begann er fleissig zu componieren.“ Neu ist der von Cusins beigebrachte Beleg dafür, dass Steffani bereits im November 1673 ein „Laudate pueri“ für 9 Stimmen, geteilt in 2 Chöre (der erste für Sopran, Alt, Tenor und Bass, der zweite für Sopr., Alt, Tenor und Bass) komponiert habe, ferner, datiert vom 30. Dez. desselben Jahres, eine „laudate dominum“

bleibt Steffani bis zum Juni 1674 und gelangt, einer Angabe auf einem im kgl. Kreisarchiv München befindlichen kleinen 8°-Blättchen zufolge[1]) am 7. Juli 1674 mit dem Kapellmeister Ercole Bernabei in München an[2]). Am 1. März 1675 wird er Hoforganist[3]). Vom 7. Juli 1675 an erhält er 770 fl. 20 Kr.

für 8 Solosopr. in 2 Chöre geteilt, ausserdem, ebenfalls im Jahre 1673, ohne Monatsangabe, ein „Tribuamus dominum" für 2 Chöre, 2 Sopr., Alt, Tenor ohne Bass, dann, aus dem Jahre 1674 ein „Sperate in Deo" für 2 Sopr., Alt, Tenor und Bass. Diese Stücke, sowie ein undatiertes „Beatus vir" für 2 Sopr. und Bass mit 2 Violinen und Bass (das weniger bedeutend sein soll als die übrigen Kompositionen), fand Cusins in einem kleinen länglichen Motettenbande im Fitz-Williamsmuseum zu Cambridge, ein „Originalmanuscriptband, über dessen Authentizität kein Zweifel obwalten kann". Es ist, wie Cusins meint, die einzige handschriftliche Partitur, die von Steffani erhalten ist. Fischer (a. a. O., p. 11) schreibt, Steffani habe i. J. 1674 als erstes Werk achtstimmige Psalmen veröffentlicht, ferner schreibt er (pag. 28), Steffani habe sich bei der Herausgabe dieses Werkes, vielleicht aus Eitelkeit, jünger gemacht, und deshalb bei der Edition im Druck, vom Jahre 1674, die Bezeichnung „aetatis suae anno 19" gemacht. Ob dieses Werk und die von Cusins gefundenen 8 Psalmen identisch sind, konnte ich nicht feststellen.

[1]) „Den 7. Juli ist ieziger Herr CaPellmaister neben dem Augustin Steffani allhie in München ankhommen." Also ist Eitners Behauptung, „Steffani sei seinem Lehrer bald nachgekommen", unrichtig.

[2]) Eitner hat Rudhart missverstanden, wenn er angiebt (a. a. O., p. 549), dieser meine, Steffani sei überhaupt nicht nach Rom gekommen. Rudhart bezweifelt ja nur, „ob Steffani bereits in Rom den Unterricht Bernabeis genossen habe". Über das Lehrverhältnis zwischen Ercole Bernabei und Steffani belehrt uns auch der Wortlaut der am 1. Jan. 1674 unterzeichneten Dedication zur „Psalmodia": „Gloria tanti laboris sapientiae est solum Magistri et fortitudo Herculis, cuius stilum imitari non ex parte sed totum glorior". Damit ist auch Cusins' Behauptung (a. a. O., p. 693), „Steffanis Krankheit (sc. in Italien. D. V.) und eine Reise nach Venedig machen es unwahrscheinlich, dass er Zeit fand, bei Ercole Bernabei in Rom Unterricht zu nehmen", widerlegt; denn beide, Steffani und Erc. Bernabei, kamen zusammen aus Italien nach München, und zwar im Sommer 1674.

[3]) Wie sehr übrigens der Kurfürst unseren Meister schätzte, geht u. a. aus seinem Gesuch um Kleider etc. hervor, das mit den freimütigen Worten beginnt: „io infrascritto ho bisogno!" Wie beliebt musste Steffani beim Kurfürsten sein, wenn er sich eine solche Freiheit gestatten durfte! Es ist übrigens ergötzlich, die auch kulturgeschichtlich interessante Forderung zu lesen. Steffani verlangt da „ein Kleid aus holländischem Tuch, einen Hut für täglich, ein Schwert, ein Paar seidene

Sold. Neben seiner musikalischen Ausbildung befasste er sich mit mathematischen, philosophischen, speziell aber mit theologischen Studien. Im September 1675 muss er vorübergehend nach Italien gereist sein, denn am 20. September dieses Jahres bekommt er zu einem „Reispfennig" 100 fl. Am 3. November 1680 erhält er 1200 fl. als Gnadengeschenk. Im gleichen Jahre beendet er seine theologischen Studien und wird zum römisch-katholischen Priester geweiht. Am 15. Januar 1681 ist sein Gehalt (laut Dekret vom gleichen Datum) mit 1000 fl. demjenigen des Vizekapellmeisters G. A. Bernabei (dem Sohne des Ercole Bernabei) gleichgestellt. Ausserdem wird ihm die Abtei Lepsing zugeteilt. Seitdem wird er Abt von Lepsing genannt.

Im Karneval des Jahres 1681 kommt zum ersten Male eine Oper („Marco Aurelio") von ihm in München zur Aufführung, die ihm die Ernennung zum Kammermusikdirektor verschafft haben muss, da wir ihn von jetzt an immer so tituliert finden. Im Jahre 1685 wird sein Karnevalsscherz „Solone", sowie eine Turniereinleitung „Audacia è Rispetto"[1]) und im Jahre 1686 die Oper „Servio Tullio" aufgeführt.

An dieser Stelle ist eine kleine Abschweifung notwendig.

Nachdem der Kurfürst Max Emanuel am 11. Juli 1680[2]) die Regierung übernommen hatte, fand am 15. Juli 1685 seine feierliche Vermählung mit Maria Antonia, der Tochter des österreichischen Kaisers Leopold I., in Wien statt und wurde dort mit der Aufführung der Festoper „Das Palladium in Rom" von

---

Strümpfe für täglich, 8 Oberhemden, 4 Unterhemden, 6 Krägen und 6 Nachtmützen" („berettini di notte").

[1]) Im Jahre 1685 werden Steffani, nach einem Dekret vom 27. Juni 1685 (conf. Rudhart, a. a. O., p. 83) „wegen seiner gemachten zwayen Operen und zur Beyhülfe seiner nach Italien zu verrichtung einer Badtcur vorhabenden Raiss 750 fl." ausbezahlt. (Mit den „zwayen Operen" sind wohl die beiden Karnevalsstücke gemeint.) Wir wissen übrigens, dass unser Meister später auch in Hannover häufig kränkelte.

[2]) s. Reinhardstöttner, „Über die Beziehungen der italienischen Litteratur zum bayrischen Hofe", im „Jahrbuch für Münchener Geschichte" Bd. I, p. 135. Die Angabe „1683" bei Rudhart (a. a. O., p. 70) beruht auf einem Druckfehler.

Antonio Draghi festlich begangen[1]). Auch die Jesuiten in München feierten den Tag, und zwar mit der Aufführung „Constantins des Grossen“ [2]). Am 9. Oktober 1685 zog das Paar in München ein und in den ersten Januartagen des Jahres 1686 begannen die Festlichkeiten mit der Aufführung der Oper „Servio Tullio“ von Steffani. Chrysander sagt in seiner trefflichen Händelbiographie[3]), die Oper sei i. J. 1685 aufgeführt worden und fügt daran den Satz[4]), „noch in demselben Jahre 1685 langt Steffani in Hannover an, worüber das kgl. Archiv in dieser Stadt den Nachweis giebt“. Die Widmung des Textbuches ist aber datiert vom 30. Dez. 1685. Wir wissen nun, dass die gedruckten Textbücher kurz vor der Aufführung an die Zuschauer verteilt wurden. Die Librettos zu „Servio Tullio“ können also unmöglich vor dem 30. Dez. zur Verteilung gelangt sein, also muss die Aufführung mindestens unmittelbar nach dem 30. Dez. 1685 stattgefunden haben. Überdies sagt Chrysander, dass der Herzog Ernst August von Hannover bei der Hochzeit Max Emanuels zugegen war und erst durch die Aufführung des „Servio Tullio“ auf Steffani aufmerksam geworden sei. Chrysander glaubte daher, dass sich an diese Oper das weitere Schicksal unseres Komponisten geknüpft habe. Dies war die bisherige Annahme. Herr Dr. G. Fischer hat aber nachzuweisen versucht, dass der Herzog an dem

---

[1]) „Das Palladium in Rom, zu Befrolockung dess beglücktesten Beylagers Ihrer Churfl. Durchl. Maximilian Emanuels. H. in O. u. N. Bayern, des H. R. R. Ertz-Trugsess und Churf. mit Ihro Ertz-Fürstl. Durchl. Maria Antonia etc. gesungener vorgestellt. Mit der Music zu denen Worten von Antonio Draghi, zu den Dänzen von Andre Antoni Schmelzer, von Ehrenauff. Wienn 10 und ein halber Bogen, 4; aus der Zuschrift an das Durchl. Brautpaar erhellet, dass ein gewisser Karl Ignatz Langetl diese Oper aus dem Italiänischen des Grafen Nikolaus Minato übersetzt habe. Die Übersetzung ist prosaisch, mit eingemischten Arien.“ (s. Herrn Gottfr. Christian Freieslebens „Kleine Nachlese zu des berühmten Herrn Professor Gottsched's nötigem Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst“. Lpz. 1760, p. 54.

[2]) s. Reinhardstöttner, „Zur Geschichte des Jesuitendramas in München“ im „Jahrbuch für Münchener Geschichte“ 1889, p. 100 und p. 170, Anmerkung 323.

[3]) a. a. O., p. 315.

[4]) a. a. O., p. 316.

Hochzeitstage wie zur Zeit der Nachfeier in Venedig gewesen ist[1]).

Laut Dekret vom 14. Mai 1688 wird Steffani für seine 21 Jahre geleisteten Dienste vom Juli an auf drei Jahre der Sold ausgefolgt, mit der Bestimmung, dass er ihn geniessen könne, wo er wolle, ein abermaliger Beweis der unbegrenzten Huld seines Herrn. Ausserdem werden ihm (laut Dekret vom 16. Mai 1688) die Schulden, die er während seiner Krankheit in Venedig gemacht hat, bezahlt. Nichtsdestoweniger begab sich, wie man bisher annahm, der Meister Ende 1688 oder Anfang 1689 nach Hannover[2]). Cusins[3]) erblickte den Grund für Steffanis plötzliche Abreise in der Wahl des jüngeren

---

[1]) Herr Dr. Georg Fischer teilte mir auf meinen Wunsch seine neuen, bisher nicht veröffentlichten Nachforschungen über Steffani's Anstellung in Hannover mit. Darnach ist „Chrysanders Angabe nicht haltbar, dass Herzog Ernst August bei der Nachfeier der Vermählung des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern die in den ersten Tagen des Januar 1686 in München gegebene Oper „Servio Tullio" gehört und damals Steffani beredet habe, sein Kapellmeister in Hannover zu werden. Und zwar deshalb, weil Ernst August in denselben Tagen in Venedig ankam, wie von dort am 3. Januar 1686 berichtet wird. Da die Zeit, als man in Hannover mit dem Neubau eines Opernhauses begann (Christwoche 1687) genau zusammenfällt mit dem Entschluss Steffanis, München zu verlassen (Januar 1688), so wird voraussichtlich damals Steffani, dessen Ruf durch jene Oper sich verbreitet hatte, engagiert sein. (Vergl. hierzu Adolf Sandbergers Vorrede zu den Werken Ev. Fel. dall' Abaco's, in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern", I. Jhg. Teil I.) Er kam nach Hannover gereist, wohl um sich persönlich vorzustellen, war voll von Dank und Verehrung für die herzogliche Familie und stand seitdem von München aus in anhaltendem Briefwechsel mit Abbate Mauro in Hannover. An diesen Besuch Steffanis, mit Hinzufügung jener Bemerkungen, welche zweifellos auf das zu Stande gekommene Engagement hinweisen, erinnerte Leibnitz von München aus den Hannoverschen Minister von Platen im April 1688. Nachdem Steffani im Mai von München abgegangen war, mag er immerhin die ihm von dort nach Venedig übersandten Gelder gehoben haben, muss dann aber etwa im Herbst 1688 seinen Dienst in Hannover angetreten haben, denn er hatte die Oper „Henrico Leone", an welcher Mauro im September dichtete, zu komponieren; und diese kam bereits im Januar 1689 bei der Eröffnung des neuen Opernhauses zur Aufführung."

[2]) Nachweislich ist er 1689 in Hannover.

[3]) a. a. O. p. 693.

Bernabei zum Nachfolger des im Jahre 1687 verstorbenen Ercole Bernabei. Denn diese Wahl bezeichnete eine Zurücksetzung Steffanis. Den Hannoveraner Aufenthalt unseres Meisters hat nun Dr. G. Fischer[1]) nach urkundlichen Quellen bearbeitet. Nach ihm übernahm Steffani zwischen Pfingsten 1688 und 1689 seinen Posten in Hannover. Sein Gehalt betrug monatlich 100 Thaler. Er trat in nähere Beziehung zu seinem nachmaligen Textdichter, dem Abbate Ortensio Mauro. (Dieser, ein vielseitig gebildeter Mann, hatte sich das Vertrauen der Herzogin Sofie erworben; er war Hofpoet, Geheimsekretär, Hofceremonienmeister und besorgte den italienischen Briefwechsel des Hofes.) — Im nächsten Jahre war Steffani mit der Komposition neuer Opern beschäftigt, zugleich wurde er von Leibnitz in das deutsche Staatsrecht eingeführt. Im Jahre 1693 sandte ihn der Kurfürst in diplomatischen Geschäften an die katholischen Höfe[2]). Übrigens war er bis zum Jahre 1698, dem Todesjahr des Kurfürsten, meist auf „Verschickung", fand aber trotzdem zur Opernkomposition Zeit. Wenige Monate nach dem Tode des Kurfürsten befand sich der Meister wieder in politischer Mission auf Reisen. Von nun an stand der Musik liebende Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz in regelmässigem politischen Briefwechsel mit ihm. Am 2. März 1703 berief er ihn mit einem Gehalt von 1500, später 1800 Thalern Kostgeld für vier Diener und Futter für acht Pferde nach Düsseldorf mit dem Titel eines Geheimrates, Präsidenten eines geistlichen Rates resp. Regierungspräsidenten. Mit dieser Ernennung war der Adel verbunden. Am 13. September 1706 wurde der Meister vom Papst Innocenz XI. zum Bischof von Spiga S. P. C. in Spanisch-Westindien ernannt. Von Oktober 1708—1709 war Steffani in Italien, meist in Rom, und wurde vom Papst mit Auszeichnungen und Geschenken überhäuft. Ende April 1709 reiste er über Venedig, wo er wahrscheinlich die Bekanntschaft Händels gemacht hat, nach Hannover. Er war vom Papst zum

---

[1]) a. a. O., p. 12 bis 28.

[2]) Über seine diplomatische Thätigkeit hat Woker in dem angeführten Werke ausführlich berichtet.

Vikar von Norddeutschland ernannt worden und beabsichtigte, in Hannover zu residieren. Dort stellt er Händel, der im Frühjahr des Jahres 1710 auf der Durchreise nach England Hannover passierte, der alten Kurfürstin Sophie und dem Kurfürsten Georg Ludwig, dem Nachfolger Ernst August's, vor. Am 10. Juni 1710 wurde Händel zum Chur-Hannoverischen Kapellmeister ernannt. Nach seiner Rückkehr von England nach Hannover im Herbst 1711 trat der 25jährige Händel seine Kapellmeisterstelle an; zur selben Zeit kehrte Steffani von einer Berliner Reise zurück, so dass beide in Hannover zusammenlebten. Unser Meister hatte als Kirchenfürst übermässig grosse Ausgaben und konnte mit seinen Einkünften nicht auskommen. Er gab deshalb seine Stellung als Vikar auf und verbrachte die folgenden Jahre meistens auf Reisen in Italien und Deutschland. Seine Hoffnung auf Aufbesserung der pekuniären Lage erfüllte sich nicht, er machte Schulden, und, wenn auch seine Geldangelegenheiten durch einflussreiche Freunde und Gönner immer wieder geordnet wurden, so war ihm doch kein sorgenfreier Lebensabend beschieden. Dass aus seinen letzten Lebensjahren seit 1709 keine musikalischen Arbeiten erhalten sind, mag auf seine fortwährenden Sorgen und Anstrengungen durch Diplomatendienste zurückzuführen sein. Er starb am Schlagfluss auf einer Reise in Frankfurt a. M. am 12. Februar 1728[1]) und liegt dort in der Magdalenenkapelle des Bartholomäusdomes begraben.

Schon aus diesem kurzen Lebensabriss dürfte hervorgehen, dass Steffani ein Mann von seltener Vielseitigkeit gewesen ist: er war Diplomat, Priester, Mathematiker, Philosoph, Kapellmeister, Sänger, Komponist und Musikschriftsteller[2]) in einer Person.

Wenn wir heute den Namen Steffani aussprechen, denken wir in erster Linie an den Kammerduettkomponisten. Wir

---

[1]) s. Woker, a. a. O., p. 134.

[2]) Seine Schrift: „Quanta certezza habbia da suoi principii . . .“, Hannover 1694 (deutsch von Werkmeister 1699, auch von Albrecht 1760), enthält Steffanis Anschauungen über das Wesen und den Wert der Musik. Näheres darüber s. bei Chrysander, a. a. O., p. 339 ff.

wissen, dass er auf diesem Gebiete Meister war, und dass die von ihm für zwei Singstimmen und Basso continuo komponierten Zwiegesänge, deren Texte meist erotischen Inhalts sind, in Erfindung, Gefühls- und Stimmungsausdruck, wie der Technik und Form nach vollendete Kunstwerke sind[1]). Ausserdem schrieb Steffani Madrigale, von denen Chrysander[2]) vier wieder aufgefundene Stücke wegen ihrer Frische und Klarheit rühmt, ferner Motetten, darunter die Sammlungen „Janus quadrifons" und die „Psalmodia vespertina" (1674), sowie ein grosses „Stabat mater", ausserdem eine Reihe von Instrumentalkompositionen, Kammersonaten für zwei Violinen und Continuo[3]), endlich eine Reihe von Opern und Tournier-musiken.

---

[1]) Näheres s. Chrysander a. a. O. p. 326 ff.

[2]) a. a. O. p. 346.

[3]) Zu den bei Riemann, Chrysander und Eitner angeführten Werken kann ich an Steffani'schen Kompositionen meinem Rundschreiben an die hervorragendsten Bibliotheken Deutschlands, Österreichs und Italiens gemäss noch folgende Ergänzungen geben: Die Bibl. mus. Estense in Modena bewahrt (F. 1102 mss. s. a. 4° obl. 222—268): „Sei Scherzi dell' Abb. Steffani à una ò più voci con acc. d'istromenti" und (F. 1103 mss. s. a. 4° obl. 214—283): „8 Duetti dell' Sr. Abb. Agost. Steffani con acc. di B. C. Partitura". Es antworteten mir folgende Bibliotheksvorstände:

Berlin, Kgl. Bibl.
Breslau, Bibl. d. kgl. Instituts für Kirchenmusik
Darmstadt, Grossherzogl. Hof-Bibl.
Dresden, Kgl. öffentl. Bibl.
Wolfenbüttel, Herzogl. Bibl.
Güstrow, Bibl. der Domschule.
Hannover, Bibl.
Sondershausen, Fürstl. Conservatoriumsbibl.
Regensburg, Fürstl. Thurn- und Taxissche Bibl.
Danzig, Stadtbibl.
Stuttgart, Kgl. öff. Bibl.
Weimar, Grossherzogl. Bibl.
Wien, K. K. Hofbibl.
Rom, Bibl. Borghese.
Florenz, { Istituto musicale / Bibl. Marucelliana
Bassano, Bibl. Chilesotti
Bologna, Liceo musicale

Unter den Musikschriftstellern, welche sich bisher mit unserm Meister beschäftigt haben — ich denke vornehmlich an Chrysander, Rudhart, Eitner, Kade, Cusins und Fischer — hat eigentlich nur Cusins den Opernkomponisten Steffani nach Gebühr gewürdigt. Das mag daran liegen, dass sich eine grosse Anzahl vollständiger Partituren, zumal die bisher völlig verschollenen aus der ersten (Münchener) Periode des Komponisten, die für seine Entwickelungsgeschichte sehr wichtig sind, erst innerhalb der letzten Jahrzehnte in London, Schwerin und Wien vorgefunden haben. Meine spätere Untersuchung der Musik zu „Servio Tullio" wird zu zeigen versuchen, dass unser Komponist als genialer, weitschauender, gründlichst gebildeter Künstler das Erbe

---

Milano, { Bibl. Ambrosiana / Bibl. Nazionale
Neapel, Bibl. Nazionale
Venedig, Bibl. Marziana
Modena, Bibl. Estense
Verona, Bibl. communale
Ferrara, Bibl. communale

Ausserdem teilte mir der inzwischen leider verstorbene Herr Dr. Chrysander schriftlich mit, dass ihm über den Verbleib der Kerl'schen Opern nichts bekannt sei. Bei Gelegenheit eines Besuches, den ich bei dem hochverdienten Gelehrten wenige Monate vor seinem Tode in Bergedorf machte, nahm der an dem betreffenden Tage bereits von Todesfiebern durchfröstelte Mann gleichwohl noch das lebhafteste Interesse an dieser meiner Dissertation und gab insbesondere seinem aufrichtigen Bedauern Ausdruck, dass es ihm nicht mehr vergönnt sein werde, die längst beabsichtigte Beendigung und Neuauflage seiner Händel-Biographie zu erleben, bei welcher Gelegenheit er auch die inzwischen neu gewonnene Anschauung über Steffani niedergelegt hätte. — —

Keine Antwort erhielt ich von folgenden Sammlungen:
Brieg, Bibl. des kgl. Gymnasiums
Kassel, Landesbibl. (von der übrigens ein gedruckter Katalog vorliegt)
Leipzig, Städt. Bibl.
Regensburg, Dr. Proske und Dr. Mettenleitnersche Sammlung.
Wien, Bibl. der Gesellschaft der Musikfreunde (wo sich, meinen Nachforschungen an Ort und Stelle zufolge, keinerlei Werke Steffanis befinden)
Bologna, { Bibl. dell' Academia filarmonica / Bibl. S. Petronio
Genua, Bibl. dell' Università.

seiner grossen italischen Vorfahren Cavalli und Cesti[1]) vergrössernd und seine Zeit weit überragend, ja, ihr vorauseilend, die Einflüsse der gleichzeitig blühenden venezianischen und französischen Oper (Lully) zwar nicht verachtete, gleichwohl aber durch die stark ausgeprägte Individualität seiner Persönlichkeit hoch über seinen Zeitgenossen stand und von unverkennbarem Einfluss auf den jungen Händel als Opernkomponisten war.

Bevor wir nun zur Besprechung der Musik schreiten, müssen wir dem Libretto unser Augenmerk zuwenden.

Das Textbuch ist italienisch. Es stammt aus der Feder Ventura Terzago's, der am Münchener Hofe als Musiker und Gelegenheitsdichter in Verwendung kam[2]). Trotz eifrigster Bemühungen gelang es mir nicht, über Ort und Zeit seiner Geburt Nachrichten aufzufinden. Im Kgl. Kreisarchiv-München fand ich (unter H. R. Fasc. 245 No. 173 „Ventura Terzago, Geheimer Sekretär 1683—1688") nur vom Jahre 1677 an Erwähnungen seiner Thätigkeit. Wir erfahren hier, dass Terzago vom 1. April 1677 an als einer „der in gewissen Sachen zur Komposition gebraucht wird, auf ein Jahr, nach dessen Verlauf wieder angefragt werden soll, mit 400 fl. angeschafft wurde". In der Liste der Musiker wird er bis zum Jahre 1678 geführt und am 1. Juli dieses Jahres wird er zum Geheimen Sekretär ernannt, und zwar geht aus den im Kgl. Kreisarchiv-München befindlichen Akten hervor, dass er in dieser Eigenschaft eines „geheimben Secretarii" der Nachfolger Begnudellis war und als solcher seit dem 26. März 1683 das „rauh und glate fueter dergestalten auf zwei pferdt erhalten hat, wie es sein Vorfahre der Begnudelli gehabt" hat. So musste er u. a. im Jahre 1687 das Sängerpersonal für die Oper „Alarico il Balta" in Italien anwerben. Aus einem anderen im Kreisarchiv liegenden Dekret, datiert vom 10. Mai 1688, ersieht man, dass der kurfürstliche Rat Terzago in diesem Jahre krank gewesen sein muss, denn es heisst in dem Aktenstück:

[1]) s. Kretzschmar, „Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis", in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", Bd. VIII, (1892) p. 34 ff.

[2]) Über sein Leben s. Rudhart, a. a. O., p. 63.

„Demnach bey dem churfrtl. Hof Rat Johann Friderich Pirkhinger des Rhats und Stadtapodegger alhie wider dem auch churfürstl. Rhat Geheimen Secretarium Ventura Terzago, wegen im schuldigen 47 fl. abgegebenen Medicamenten unterthenigist eingelangt, und pro modo et quantitate debiti, umb amnestierung seines bey dem churfrtl. Hofzahlambt annoch ligenten hat besoldungsrest gebetten, man auch dessen begern gdist statt gethan. fiat anschaffung chftl. Hofzahlambt d. 17. Aug. 1658.“

Über seine weiteren Schicksale und sein Todesjahr konnte ich nichts ermitteln.

Die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek München besitzt folgende Textbücher, die, wie aus der Dedikation hervorgeht, Terzago sicher zugeschrieben werden können: „Alvilda in Abo“, Melodrama(!), 10. Februar 1678[1]); „Enea in Italia“. drama per musica, ohne Datum (Carneval 1679); „Litigio del Cielo“, torneamento, ohne Datum, 1680; „l'Ermione“, drama per musica, 11. Juli 1680; „Giulio Cesare. torneamento, 11. Juli 1680; „Marco Aurelio“, drama per musica. (ohne Datum, Carneval 1681); „Solone“, drama per musica. (ohne Datum 1685); Audacia è Rispetto“, torneo, (Carneval 1685, ohne Datum); „Servio Tullio“, drama per musica datiert 30. Dezember 1685; „Erote ed Anterote“, Torneo, (ohne Datum, Carneval 1686). — Den Dramen „Alvilda in Abo“ und „Servio Tullio“ geht ein Prolog voraus, während an das Drama „l'Ermione“ ein „allusione“ betitelter Epilog sich anschliesst, der, wie der Prolog, ganz äusserlich mit dem Drama verknüpft ist und die Aufgabe hat, den Kurfürsten zu preisen. Gänzlich diesem Zwecke dienen die vier genannten Turniere in einem Akt. Die Stücke „Erote ed Anterote“ und „Audacia è Rispetto“ enthalten die Devisen der bei dem Turnier beteiligten Cavaliere[2]).

[1]) Die Dedikation beginnt: „Eccomi ..... stancare per la seconda volta la Clemenza di V. A. S. E. con la debolezza de miei componimenti“. Daraus scheint hervorzugehen, dass der Dichter bereits vor dem Werke „Alvilda in Abo“ ein anderes dem Kurfürsten gewidmet hat.

[2]) Über dieses Devisenwesen hat Ménestrer ein Buch veröffentlicht: „l'art des emblêmes“, Paris 1684. Vgl. auch Grässe, Allg. Litterärgeschichte, Lpz. 1852, III. p. 797, § 219.

Reinhardstöttner[1]) bezeichnet Terzagos Auftreten als den „Untergang der schönen Zeit des Italienertums am Münchner Hofe, insofern seine Dichtungen denen der vorangegangenen Zeit nachstünden". Wenn auch Terzagos Textdichtungen, sowohl seine Operntexte wie seine Turnierbücher offenbar nach einem bestimmten Schema gemacht sind[2]), so ist doch die Sprache nicht unpoetisch, in den Arien sogar oft sehr bilderreich, ohne überladen zu sein, nur in den Prologen zuweilen etwas überschwänglich. Die Charakteristik der Personen ist freilich durchgehends schablonenhaft. Ein erfrischendes Element kommt durch die regelmässig wiederkehrenden Gestalten der Alten (Dienerin oder Amme) und des furchtsamen Dieners in die Handlung.

---

[1]) „Über die Beziehungen der italienischen Litteratur zum bayerischen Hofe" im „Jahrbuch für Münchener Geschichte", I. p. 112 ff., ein Aufsatz, in dem wir (p. 135 ff.) über Terzago, wie über die gesamte venezianische Dichterschule, die seit dem Einzuge der Kurfürstin Adelaide in München die Textbücher lieferte, nähere Angaben finden.

[2]) Das beweisen schon die Personenverzeichnisse. So finden wir in „Alvilda in Abo": Sivardo, König der Gothen, Alvilda, seine Tochter, Alvo, der Dänenfürst, verliebt in Alvilda, Agbarto, sein geheimer Rivale, Signe, Alvos Schwester, Geliebte des Agbarto (in Verkleidung und unter dem Namen Celindo), Giuritta, eine der Amazonen der Alvilda, verliebt in Signe, den sie für Celindo hält, Worcaro, Offizier, verliebt in Giuritta, Cirilla, Diener des Alvo, Nisa, Amme der Alvilda, Tirso, Sklave.

In „Enea in Italia": Latino, König der Aborigener, Lavinia, seine Tochter, des Aeneas Gemahlin, Dido, Königin von Karthago, Aeneas, Fürst von Troja, Jarba, König von Mauritanien, unter dem Namen Aceste, Ostilio und Sergis, Offiziere, Celia, alte Dienerin der Lavinia, Lesbo, Sklave des Aeneas, Ombra (vgl. später im „Servio Tullio").

In „L'Ermione": Menelaus, König von Sparta, in der Kleidung eines gemeinen Soldaten, Ermione, seine Tochter, Orestes, Liebhaber der Ermione in Gestalt eines Sclaven in der Gefolgschaft seines Freundes Pylades, Pirro, Sohn des Achilles, verliebt in Ermione, Andromache, Gemahlin des Pirro, als Mann verkleidet, Adraspe, Offizier, Alfea, Amme der Ermione, Birollo, Sclave des Orestes.

In „Marco Aurelio": Antonio Pio, Kaiser, Faustina, seine Tochter, Marco Aurelio, der Gatte der Faustina, Lucilla, ihre Tochter, Lucio Vero, Adoptivbruder des Marco Aurelio, Domizia, Schwester des Lucio Vero, in Hirtenkleidung unter dem Namen Silvio, Curzia, Amme der Faustina, Delpho, Sclave des Marco Aurelio.

Auf der Münchener Kgl. Hof- und Staatsbibliothek befinden sich (Bavar. 2165, VI 1 und 2) zwei italienische Exemplare des Textbuches zu „Servio Tullio“, die beide im grossen und ganzen übereinstimmen. Der einzige Unterschied beruht darin, dass das Exemplar VI, 1 einen Dedikationsstich enthält, den das andere nicht hat. Derselbe zeigt uns den jungen Herrscher Servio Tullio, d. h. Max Emanuel, schon äusserlich durch die Flamme auf seinem Haupte (s. das Argomento des Buches) als Servio gekennzeichnet, wie er in einer Art von römischer Tempelhalle eben vor dem Altare niederknieen und den Verfassungseid auf Krone und Scepter ablegen will. Zu Häupten schweben ihm ein Putto mit einem Spruchbande „Tibi Servio“ und zwei Tuba blasende, lorbeerbekränzte Genien, die auf einem, das kurbayrische Wappen tragenden Reichsapfel sitzend, den Ruhm des bayrischen Herscherhauses verkünden. Aussèrdem fehlt den die Scenenbilder illustrierenden Stichen des Exemplars VI, 2, die typisch wiederkehrende Prosceniumsumrahmung, wie wir sie bei denen des Exemplars VI, 1 antreffen[1]). Ausserdem befindet sich auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek eine deutsche Übersetzung von Karl Ignatius Langetl[2]) (enthalten in Bav. 2170

[1]) Aus einem im kgl. Kreisarchiv München befindlichen Aktenstück geht hervor, dass die Textbücher in verschiedener Ausführung hergestellt wurden. Es heisst da (in einem Dekret vom 21. Februar 1686) unter anderem: ..... „obzwar besagtem Puechpinder von einem exemplar wozue ihm die nottwendige Goldstuckh und Atlas, worin sye vor die Churfrstl. und hochgestellten Personnen allemahl gebunden, von der Schneiderey geben worden, allezeit 24 kr., dann einen geringeren in türkisch Pappier und auf der Schneide vergoldt, sauber gepunden 7 kr., einen etwas schlechtern in gefarbtem Pappir ohne vergoldne Schneide 4 kr. gesetzt.“

[2]) Archivalien über diesen Übersetzer waren ebensowenig aufzufinden, wie Nachrichten über sein Leben und Schaffen. Aus der dem Textbuch vorangehenden Dedikation ist nur zu ersehen, dass Langetl vom Kurfürsten den Auftrag zu dieser Übersetzung erhalten hatte. Rudhart (a. a. O. p. 80) sah ein deutsches Textbuch „Ascanius“ vom Jahre 1686, als dessen Übersetzer (aus dem Welschen in das Teutsche) Carl Langertl bezeichnet wird, der wohl mit Carl Ignatius Langetl identisch ist, da ja zur damaligen Zeit die Leute ihren Namen in verschiedenen Formen zu schreiben pflegten. Ausserdem ist Langetl auch

I, 5), ohne Stiche, ein Werk, das Rudhart nicht kennt. Voraus geht eine Dedikation des Übersetzers, die der gleichfalls übersetzten Dedikation Terzagos nachempfunden ist. Was die Übersetzung selbst anbetrifft, so hält sich Langetl ängstlich an das Original und wird dadurch zuweilen zu Ungenauigkeiten verführt. So übersetzt er (III, Sc. 9) „circo Massimo“ mit „Grosser Turnierplatz“ oder (I, Sc. 3) „finger'm'è forza“ mit „es ist noth zu dichten“ anstatt mit „ich muss mich verstellen!“ Im ganzen trifft die Übersetzung jedoch den Ton des Urtextes und unterscheidet sich von diesem nicht unvorteilhaft dadurch, dass die dem italienischen Textbuch als Anhang beigefügten „Aggiunte“ (Nachträge) von Langetl in den Text, an den betreffenden Stellen selbst, eingefügt sind. Die Recitative sind in Prosa gegeben, nur die Schlusszeilen sind gereimt. Die Arien schliessen sich im Versbau auf das Engste an das Original an.

Kehren wir zu der Besprechung des italienischen Originales von Ventura Terzago zurück.

Auf das Titelblatt — im umfassendsten Sinne des Wortes ist es ein solches[1]) — folgt zunächst die schwulstige Dedikation,

---

der Übersetzer des oben erwähnten in Wien aufgeführten Textbuches zu „Palladium in Rom“ von N. Minato (Musik von Draghi).

[1])

	[Langetl übersetzt:]
Servio Tullio	Servius Tullius
Drama per musica	gesungene Vorstellung
Da rappresentarsi	zu Befrolockung des
Alle Augustissime Nozze	Beglücktest-vollzogenen
Di	Beylagers
Sue Altezze Elettorali	Ihrer Churfürstl. Durch-
il Serenissimo	laucht
Massimiliano	Maximilian
Emanuele	Emanuelis
Duca dell' una è l'altra Baviera è del Palatinato Superiore, Prencipe Elettore del Sac. Rom. Imp. Conte Palatino del Reno. Landgravio di Leichtenberg etc. etc.*) (!)	Hertzogen in Ober- und Nider-Bayern / dess H. Röm. Reichs Ertz-Truckses / und Churfürsten / Landgrafen zu Leichtenberg / etc.

*) Diese „etc.“ rügt Ben. Marcello in seiner Satyre „Il teatro alla moda“, auf die wir noch eingehen werden.

wie sie im 17. Jahrhundert allgemein üblich war[1]). Der Dichter stellt da den Kurfürsten über die grössten Helden der Sage und Geschichte. „Gewaltiger seid Ihr, erlauchter Fürst, denn Achill! Er wollte den Unbilden des Trojakrieges entfliehen, so weilte er lange in Weiberkleidern bei Deidamia auf Scyros, Ihr aber habt die Gefahren des Ungarnkrieges überstanden, Ihr risset Euch los von dem liebenden Herzen der Maria Antonia!“ . . . Dann preist der Dichter die erlauchte Gemahlin und fährt fort: „Der Schlachtengott, der Eure Unternehmungen bisher gesegnet hat, er wird auch in Zukunft die heissen Segenswünsche Eurer Unterthanen gewähren, der erhabenen Vereinigung der beiden erlauchten Häuser Österreich und Bayern wird er dauernden Bestand und fortdauernde Triumphe sichern! — Doch, es verglimmt das Feuer meines „Servio“, ich erröte statt seiner, dass ich so schlecht der Würde des Tages entsprach. Erinnert Euch nur, erhabenster Kurfürst, dass unsere Begeisterung seit dem Monat Juni glühen musste, und dass ich ausser mit der Ausführung dieses Dramas noch mit einem anderen allerhuldvollsten Auftrag beehrt worden bin.“ Terzago schliesst mit der Rechtfertigung, dass er die Arbeit in der kurzen Zeit von fünf

---

E La Serenissima Elettrice Maria Antonia Arciduchessa d'Austria etc. etc.*) (!) L'anno 1685. Posto in Musica dal S. D. Agostino Steffani Direttore della Musica di Cam. di S. A. E. Con l'Arie per i balletti del S. Melchior Dardespin, Musico ed Agiutante di Cam. di S. A. E.	Mit Ihre Ertz-Fürstl. Durchlaucht Maria Antonia Ertz-Hertzogin zu Österreich / etc. Im Jahre Christi anno 1685.
In Monaco Per Giovanni Jecklino, Stampatore Elettorale.	Gedruckt zu München / bei Johann Jäcklin Churfürstl. Hof-Buchdrucker.

[1]) Benedetto Marcellos Stellung dazu, wie überhaupt zur venezianischen Oper wird später erläutert.

*) Siehe Anmerkung unter * auf voriger Seite.

Tagen habe vollenden müssen[1]). „Indessen erhoffe ich wie stets die Segnungen Eurer gewohnten Milde und neige mich mit tieffester Demut und Knye gebogener Underthänigkeit zu dero durchleuchtigsten Füssen Ewrer Churfürstlich-Ertz-Hertzoglich und Hertzoglichen Durchlauchten München den 30. Christmonats im Jahr 1685

Allerunderthänigst-demütigst gehorsambster
Knecht und treu ergebener Underthan
Ventura Terzago."

So übersetzt Langetl. („Umilissimo, ossequiosissimo, ubbidientissimo servitore è fedelissimo suddito V. Terzago" heisst es im Text.)

Dieselbe Ergebenheitsformel, mehr oder weniger ausgedehnt, gebraucht Terzago auch in seinen übrigen Textdichtungen.

„Diese Vorrede schon zeigt evident, dass „Servio Tullio" ein offizielles Werk ist. Die uns heute geradezu lächerlich erscheinenden Ergebenheitsbezeugungen entsprachen dem Geiste der Zeit. Es wäre indessen eine irrige Meinung, anzunehmen, es habe nicht schon damals Leute gegeben, die solches Treiben verurteilten. So haben wir eine gewichtige Stimme in B. Marcellos Satire „Il Teatro Alla Moda", (Venedig

---

[1]) Die ganze Stelle lautet wörtlich: „Scovengavi però O Serenissime Elettorali Altezze che la nostra allegrezza dovea scintillar fin dal mese di Giugno, è ch'io onorato d'un altro clementissimo comando, oltre quello d'estender questo Drama, dovevo di momento in momento correr le poste verso Roma, onde le ho corse ancor più con la penna, che senza mai volgersi addietro ha tocca la meta del suo viaggio nell' angusto spazio di cinque giorni." Langetl übersetzt: „Jedoch belieben Ewer Churfl. Durchl. sich mildreichst zu erindern, das unsere Befrolockung seit verwichenen Brachmonat schümern sollte (?) und dass ich neben jenen, / diser Vorstellung zu verfassen, mit einem andern allergnädigisten Befelch beladen von Stund die Posten gegen Rom ablauffen solte. Dannenhero ich selbe noch mehr mit der Feder geloffen bin, welche ohne sich das geringste zuruck zu lenken das Zihl ihrer Reiss innerhalb fünff Tagenfrist erreichet hat." Terzago entschuldigt die Flüchtigkeit seiner Dichtung mit seinen Amtsgeschäften als Secretär, durch welche er so aufgehalten worden sei, dass er seinen sehnlichen Wunsch („allegrezza" erst in den letzten fünf Tagen erfüllen konnte.

1738)[1]). Alle bei der zeitgenössischen venezianischen Oper nur irgendwie beteiligten Personen (Dichter, Musiker, Sänger, Sängerinnen, Impresari etc.) werden mit scharfer Ironie gegeisselt. Im Kapitel „Poeti“ [2]) lässt er sich zu dem Dedikationsunfug ungefähr folgendermassen vernehmen: Es wäre höchst notwendig für den modernen Dichter, in der Vorrede zu versichern, dass er die ganze Oper als blutjunger Mensch in wenigen Tagen gedichtet hätte (wenn auch mehrere Jahre darüber verflossen sind). Das passt ebenso gut auf die oben berührte Stelle in Terzagos Dedikation[3]), wie der köstliche Satz: „Dedicando il libro qualche gran Personaggio . . . Ricercherà in primo luogo da questi la Quantità e Qualità . . . accrescendo poi detti Titoli con etc. etc.“[4]) Marcello verschont mit seinem Spott auch die „Argomenti“ nicht, welche der Dedikation zu folgen pflegten und die Aufgabe hatten, den Inhalt des Dramas mit genauer Erwähnung der Quellen ausführlich anzugeben. Dieses „Argomento“ ist übrigens die einzige Stelle in der Oper, wo der Aufbau der Handlung noch einigermassen zu ersehen ist. Marcellos Vorwürfe treffen aber das Argomento in „Servio Tullio“ nicht. Es ist eine

[1]) Benedetto Marcello, 1686—1739, Komponist, Poet und Satyriker. Über sein 1720 zuerst erschienenes Werk „il teatro alla Moda“ s. Morsolin, „il seicento“ (in „Storia della letteratura italiana“ „il seicento“) Milano 1881, p. 158.

[2]) „Sara utilissima cosa al Poeta moderno di fare una Protesta à Lettori ch'ha composta l'Opera negl' anni più giovanili, è se potesse aggiungervi d'aver cio fatte in poche giornate (benche gli avesse lavorato intorno più Anni)“, s. Marcello, a. a. O. p. 7.

[3]) Auch der Übersetzer Langetl kann es nicht unterlassen, sich zu entschuldigen: „bey Erscheinung diser Ruhm- und Siegeshellen Flammen neiget sich und legt durch eine schwache und von dero allergnädigisten Befelch zur Schleunigkeit beflügelte übersetzte Feder sich Servius Tullius mit Knye gebogener Demuth zu dem Fuefsstapfl dess zu denen hohen Würden beyder Churfürstlichen Durchleuchten erhobenen Ehre- und Sigesgerüste.“ Übrigens gebraucht Terzago diese typische Entschuldigungsphrase auch in den meisten übrigen Textbüchern. Dass auch Steffani diesem Brauch der Zeit folgte, beweist seine Widmung der „Psalmodia vespertina“ an den Churfürsten, Rom 1. Januar 1674: „Humilissimus, Addictissimus atque obsequientissimus servus Augustinus Steffanus“. (s. Gaspari, Catalogo del Liceo di Bologna“, Bd. II, p. 314.)

[4]) vergl. den Titel.

sehr klare Inhaltsangabe, ohne einen „lungo Discorso intorno a Precetti della Tragedia, e dell' Arte poetica“ [1]). Es ist der Ariadnefaden, der uns aus dem Labyrinth der zahllosen Scenen mit ihren Intriguen und Verwickelungen wieder zur Freiheit und Klarheit führt und in freier Übersetzung folgendermassen lautet:

„Der vierte Römerkönig Ancus Marcius lässt bei seinem Tode seine beiden Söhne unter der Vormundschaft des Tarquinius Priscus zurück. Dieser jedoch lässt die beiden unmündigen Knaben aussetzen und sich sehr bald zum König ernennen. Da er mit der Begierde nach dem Throne hervorragenden Mut und weise Berechnung verband, liess er das Blutbad der Sabiner wiederholen, eroberte allmählich alle wichtigeren Plätze und sah sehr bald Latium unterworfen zu seinen Füssen. Unter den Unterworfenen fiel bei der Verteidigung seiner Staaten Servio Tullio, und die Fürstin, seine Gemahlin, sah sich genötigt, dem Sieger zu Willen zu sein. Sie gebar in Rom einen Sohn, der gleichfalls Servio Tullio genannt wurde und mit dem alten Namen auch die edle Gemütsart des Vaters erbte. So wurde er von Tarquinius geliebt und geschätzt ebenso wegen seiner grossen Tugenden wie besonders wegen einer wunderbaren Flamme, welche ihm schon als Kind auf der Stirne brannte[2]). Aus dieser Flamme sagte Tanaquil, die Königin von Toscana und Gattin des Tarquinius, die, dem Zeitgebrauch gemäss, in der Auslegung von Wundern erfahren war, dem Servius seine künftige Thronbesteigung voraus, zur besonderen Genugthuung des Tarquinius, welcher schon dem Knaben seine einzige Tochter als Gattin bestimmte. Indessen konnten die beiden jugendlichen Söhne des Ancus Marcius das Elend der Verbannung und den Verlust des Thrones nicht ertragen und versuchten ihn wieder zu erlangen, indem sie in Verkleidung unerkannt am Königshof verweilten (darüber möge sich der Leser genauer bei Livius dec. prima libro primo vergewissern).

[1]) s. Marcello, a. a. O. p. 8.

[2]) s. den Dedikationsstich in Exemplar VI, 1.

Auf dieser historischen Wahrheit baut sich nun folgende Dichtung („verisimili") auf: mit den Söhnen des Ancus Marcius lebte in der Verbannung noch ein Schwesterchen, Silvia, dessen Amme einer Vision zufolge ohne Wissen der Brüder nach Rom entfloh. Sie brachte das Kind zu der Königin Tanaquil, ohne ihr seine Herkunft zu erzählen. Das geschah gerade zu einer Zeit, wo die Königin, in Bekümmernis um ihre eigene Unfruchtbarkeit, sich glücklich schätzen musste, Tarquinius mit diesem untergeschobenen Kinde betrügen zu können und dadurch das Glück des Servius Tullius zu erhöhen. Darüber geraten die beiden Brüder in Empörung und wissen sich mit Hilfe des Latinerkönigs Rutilius Zutritt zum Hofe zu verschaffen, der Jüngere, Junius Marcius, in Mädchenkleidern, als Schwester des Rutilius, der Ältere unter dem falschen Namen Valerius. Während sie so über die Art ihrer Rache nachdenken, verliebt sich Titus Marcius (der den Namen Valerius angenommen hat) in Tullia, die Schwester des Servius Tullius, Junius (in Gestalt der Drusilla) in die Königin Tanaquil. So wird schliesslich der Rachegedanke in den Brüdern zweifelhaft und am Ende erstickt. Nun verliebt sich aber auch Rutilius, der Vertraute der Brüder, in Tullia, ist also Titus' Nebenbuhler. Silvia[1]) liebt im Geheimen diesen Titus (ihr unter dem Namen Valerius bekannt) und kann daher zunächst nicht der Liebe des Servius Tullius entsprechen, der dem Drama den Namen gegeben hat."

Das Argomento enthält also die Exposition und den Kern der Handlung, wie bei den Venezianern[2]).

Der eigentlichen Handlung geht der Prolog[3]) voraus, folgenden Inhaltes: Im Olymp sind die Götter versammelt „nach der Rangordnung des Herodot und Pythagoras"[4]). Sie beklagen sich bei Zeus darüber, dass es kein Recht mehr

[1]) Terzago begeht hier eine kleine Nachlässigkeit, indem er nirgends im „Argomento" den Namen des untergeschobenen Kindes anführt!.

[2]) s. Kretzschmar, a. a. O. p. 23.

[3]) Der Prolog ist eine stehende Einrichtung der zeitgenössischen venezianischen und französischen Oper.

[4]) p. 10 des Textbuches bemerkt der Dichter eigens: „secondo l' opinione d' Erodoto è di Pitagora."

giebt. Zornig erhebt sich dieser vom Thron und rügt die Unverträglichkeit der Götter. Da plötzlich erscheint Tempus (Kronos) und verkündet den Tod des Tarquinius Priscus, dessen Nachfolger Servius Tullius sein werde. Dieser wieder werde der Stammvater Karls des Grossen, der der Ahne des erlauchten bayerischen Königshauses sei. Ein Mitglied desselben, Maximilian, werde Antonia, die Tochter des österreichischen Kaisers heiraten und eine reiche Nachkommenschaft werde aus diesem Bunde hervorgehen. Nun versichert jede Gottheit, das erlauchte Paar mit Gaben beglücken zu wollen. Tempus aber besteigt seinen von Hirschen gezogenen Wagen und enteilt den Höhen des Olymps.

Die Scene verwandelt sich in die Elysäischen Gefilde. In seliger Lust ergehen sich die Schatten der Dahingeschiedenen im Garten des Paradieses, unter ihnen auch die Seelen von Persönlichkeiten, die das Licht der Welt noch erblicken sollen, (damit spielt der Dichter auf die Nachkommen des bayerischen Herrscherpaares an). Auch Tarquinius Priscus, der Vater unseres Servio Tullio, befindet sich unter den Seligen. Der Zeitgott schwebt eilig zu ihm hernieder und kündet dem toten Könige, welches Glückes er durch der Götter Beschluss teilhaftig werde. In ernstem Zuge schreiten nun die Schatten des erhabenen Kurfürsten und seiner Gemahlin heran, ihnen folgen 12 Nachkommen. Nachdem Tempus dem erstaunten Tarquin die Vorzüge der beiden fürstlichen Personen gepriesen hat, schliesst mit einem Ballet der 12 Nachkommen der Prolog, der im Grunde nichts weiter bildet als eine Bekräftigung der Dedikation. Wie genau es der Dichter mit seiner Aufgabe nahm, erhellt aus den klein gedruckten historischen Erläuterungen, die am Rande des Textes den Prophezeiungen des Zeitgottes beigefügt sind. Da, wo er z. B. den Ursprung des bayerischen Herrscherhauses herleitet, schreibt der Dichter an den Rand[1]) „Carlo Magno autore della Serenissima Casa di Baviera".

Nun beginnt die eigentliche Handlung, die aus unserer späteren Einzelbesprechung noch klarer heraus springen wird und die wir deshalb hier nur kurz behandeln.

[1]) p. 16 des Textbuches.

Der Geist des Tarquinius Priscus prophezeit seiner Witwe, der Königin Tanaquil, sie werde Drusilla freien. Dieser, der als Mädchen verkleidete Junius Marcius, — wir wissen aus dem Argomento, weshalb er mit seinem Bruder Titus nach Rom gekommen — hat sich in den Palast als Dienerin der Königin Eintritt verschafft. Statt aber seiner Rache zu folgen, verliebt er sich in die Königin sterblich. Dadurch nun, dass Egerio, der Enkel des Tarquinius Priscus, als unbewusster Nebenbuhler der Drusilla auftritt, Drusilla selbst aber von Licinius, dem Hauptmann der königlichen Wache, geliebt wird, ist die Verwickelung schon gegeben. Dabei lässt es aber der Dichter nicht bewenden. Er führt noch einen Nebenbuhler des Valerius, d. h. des Titus Marcius, ein, der sich in Tullia, die Schwester des Servio Tullio, verliebt hat, — nämlich den Rutilius, der ja, wie wir wissen, der Vertraute der beiden Marcius ist! In Valerius aber, also in ihren eigenen von ihr unerkannten Bruder, hat sich Silvia verliebt, der wiederum Servio Tullio sein Herz geschenkt hat. Den Servio aber liebt Tullia, die zugleich dem Valerius Hoffnung macht! Dieses Liebesdilemma führt, wie wir später sehen werden, zu musikalisch gut verwertbaren Monologen, Dialogen, insbesondere zu Eifersuchtsscenen — Egerio z. B. will durch einen vergifteten Brief seinen Thronnebenbuhler umbringen, um nachher selbst von Drusilla bedroht zu werden — zu Zweikämpfen, deren tötlicher Ausgang stets durch eine Frau, z. B. Tanaquil (II, Sc. 20) verhindert wird; diese Scenen im einzelnen aufzuzählen, lohnt nicht der Mühe. Am Schluss des dritten Aktes löst sich die Verwickelung. Titus Marcius und sein Bruder Junius haben ihre Schwester Silvia erkannt, welche der Liebe zu dem ihr unbekannt gewesenen Bruder entsagt und Servio Tullio heiratet. Titus Marcius erhält die Hand der Tullia, Junius die Hand der Königin Tanaquil, die gerne dem Beschluss der Götter folgt und den Thron dem Servio Tullio überlässt. Im Circus Maximus, wo sich die letzten Scenen des Dramas abspielen, feiert man bei Spiel und Tanz das glückliche Ende der langen Wirrsal und mit einem grossen Ballet, auf welches wir später gleichfalls noch eingehen werden, schliesst das Werk.

Bevor wir nun dazu übergehen, diese Art von Operntextfabrikation im Lichte ihrer Zeit zu betrachten, ist es nötig, vorerst einen Überblick über die musikdramaturgische Bewegung, und zwar nur, soweit sie für unsere Oper in Betracht kommen kann, zu gewinnen, denn wir werden den historischen Wert des Servio Tullio-Textes nur dann richtig einschätzen können, wenn wir seine Vorzüge und Schwächen an dem Massstabe messen, den uns die zeitgenössischen Dramaturgen an die Hand geben.

Das alte drama per musica hatte eine Reihe von neuen Gesichtspunkten ästhetischer und musikalischer Natur eröffnet, welche von den Autoren in mehr oder weniger ausführlichen Erörterungen dargelegt wurden; dieselben sind in den den Werken vorangestellten Vorreden („ai lettori") enthalten. Wir finden da Winke vor Allem bezüglich des musikalischen Vortrags, der Verbindung von Gesang und Mimik, der scenischen Darstellung etc. etc.

Die interessanteste und im Sinne unserer Betrachtungen bezeichnendste Vorrede ist die von Emilio del Cavaliere zu „Rappresentatione d'animo è di corpo . . . per recitar cantanto." Roma 1600[1]). Cavaliere spricht über die Beschaffenheit und die Aufgaben des Sängers, über die Aufstellung der Instrumente („gli stromenti perche non siano veduti si debbano suonare dietro le tele della scena" — Richard Wagners verdecktes Orchester vor drei Jahrhunderten!), ferner über die Besetzung des Orchesters, über das Verhältnis zwischen Gesang und Mimik, über die Einreihung der Intermedien, über den Zusammenhang zwischen Scenerie und Musik, über den Chor und das Verhalten der Darsteller auf der Bühne. Besonders interessant sind seine Angaben über einige Hauptrollen des Dramas. Zum Schluss fügt er noch einige Bemerkungen über Accidenzien und Vortragszeichen hinzu.

Bereits im Jahre 1591 hatte Cristofano Malvezzi su seinen „Intermedii fatti per la comedia rappresentati in Firenze" eine Vorrede veröffentlicht, in der auf das Genaueste die

[1]) s. Emil Vogel's grundlegendes Werk „Bibliothek der weltlichen Vokalmusik in Italien von 1500—1700." Berlin 1892.

Instrumentalbesetzung zu den Madrigalen und Sinfonieen angegeben ist, ausserdem auch bezüglich der Ausführung einige Winke gegeben werden.

Andere, allerdings weniger eingehende Vorreden haben wir von Giulio Caccini zu seiner 1600 erschienenen „L' Euridice, composta in musica in stile rappresentativo" und zu „le nuove musiche", von Jacopo Peri zu seinen „Le musiche sopra l'Euridice di Rinuccini", von Gasparo Torelli zu „I Fidi amanti", Werke, welche sämtlich in das Jahr 1600 fallen. Caccini und Peri geben Vorschriften über die Verwendung der Instrumente, über den Text, dann speziell über das Versmass und den Vortrag im allgemeinen. Torelli beschränkt sich lediglich auf eine Inhaltsangabe seines Werkes.

Auch Adriano Banchieri giebt in seiner „La Pazzia senile, Raggionamenti vaghi e dilettevoli" und in der „Saviezza giovenile" (1628) eine Anzahl Text und Musik betreffende Bemerkungen, ebenso Horatio Vecchi in „Le veglie di Siena overo i Varii Humori" (1604). Im Jahre 1606 entschuldigt sich Agostino Agazzari in der Vorrede zu seinem drama pastorale „Eumelio", „dass er nicht alle Melodien des Textes geändert habe, wegen der Kürze der Zeit, aus Liebenswürdigkeit gegen die Sänger und vor allem deswegen, weil er keinen Grund sehe, immer wieder die Lieder einer und derselben Person zu verändern, da ja der Reim immer derselbe bliebe".

Rein historisch geht Marco da Gagliano in der Vorrede zur „Dafne" (1608) vor. Er giebt einen kurzen Abriss über die Entstehungsgeschichte des drama per musica in seiner Heimat. Bei dieser Gelegenheit äussert er sich auch höchst anerkennend über die berühmtesten Sänger und Sängerinnen seiner Zeit. Ähnlich geht Filippo Vitali in dem Vorwort zu „L' Aretusa", favola in musica vom Jahre 1620 auf die Opernzustände seiner Zeit ein.

Gianbattista Doni (1594—1647) hat in seinem umfangreichen „Trattato della musica scenica"[1]) diese Epoche ein-

[1]) Florenz 1763. Nach de Laborde „Essai sur la musique" (Paris 1780) ist das Werk in einer Gesamtausgabe zuerst in Florenz 1663 erschienen. Tiraboschi in seiner „Storia della letteratura italiana", Tom I,

gehend untersucht und bedeutet so gewissermassen den Abschluss derselben, verbreitet sich aber auch über den Verfall der zeitgenössischen Oper, insbesondere über die Anmassungen der Sänger.

Von Doni, also von Italien aus, überträgt sich die dramaturgische Bewegung nach Frankreich, im Anschluss an die Ausbreitung des italienischen Musikdramas und die Blütezeit der französischen Nationaloper unter Jean Baptiste Lully. Aus den schüchternen Versuchen der Italiener entwickeln sich umfangreiche dramaturgische Abhandlungen.

Der erste bedeutende fachmännische Dramaturg, der sich bemüht, die Kunstgesetze der Oper von Grund aus zu erfassen, ist der am 1. April 1613 zu Saint-Dénis du Guast in der Normandie geborene, am 29. September 1703 in London gestorbene Sieur de Charles Margotelle de Saint-Dénis, seigneur de Saint-Evremond[1]). Im dritten Bande seiner Werke (Ausgabe vom Jahre 1740 p. 244 ff.)[2]) legt er in Form eines

p. 259—262, sagt über ihn: „Wenige Schriftsteller können sich mit Doni an Fruchtbarkeit messen. Er erforschte höchst eingehend die griechische Musik und ihre Erneuerung in Florenz. Ausserdem war er Erfinder eines neuen Instrumentes, der „lira Barberina“ (in grazia di Urbano VIII), nach welchem auch eines seiner Hauptwerke („Lyra Barberina“, 2 Bände, Florenz 1763) genannt ist. Er schrieb nicht nur über Musik, sondern auch: „La Raccolta d'Icrizioni“, „le Lettere“, „Poesie latine“, „Orazioni funebre italiana in lode di Maria di Medici“, „una Dissertazione sulla poenula degli antichi“, „un altra sulla maniera di render salubre l' aria della Campagna Romana“ Sein Leben hat Bandini (Firenze 1755) beschrieben. S. über Doni auch Chr. G. Jöcher, Allg. Gelehrtenlexikon, Lpz. 1750, II, sp. 187, ferner „Nouvelle biographie, universelle“ Bd. 14, sp. 555—557, sowie Morsolin, „il seicento“, p. 158

[1]) s. Forkel, Allg. Litteratur der Musik, Leipzig 1792, p. 169.

[2]) Die erste Ausgabe der Werke St. Evremonds, die ohne seine Aufsicht nach mehr oder weniger getreuen Kopien angefertigt wurde, erschien im Jahre 1668 („Oeuvres meslées“, Paris, Claude Barbin 1668, pet. in-12.) Sie ist dem Marquis de Berny gewidmet. Dann erschien 1670 und 1671 eine Ausgabe in wenigstens 11 Teilen, die sich auf 3 oder 4 Volum. verteilen. Weitere Ausgaben kamen heraus i. J. 1688 (12 part. in 1 Vol. pet. 12), 1697 (Paris) und 1698 (Amsterdam), s. J. Ch. Brunet, „Manuel du Libraire“, Paris 1863, Band 5, sp. 38, 39. Erst am Ende seines Lebens liess sich Evremond überreden und bereitete gemeinsam mit des Maizeaux eine Ausgabe seiner Werke vor, die letzterer ge-

Briefes an den Herzog von Buckingham seine Gedanken über die Oper dar[1]). Er ist der erste jener „Parallelisten", welche bei ihren Betrachtungen einen Vergleich zwischen der heimischen und der italienischen Oper ziehen[2]). Sowohl in

meinsam mit Silvestre nach Evremonds Tode beendete. Diese Ausgabe, die erste authentische, war betitelt: „Les véritables oeuvres de M. de Saint-Evremond, publiées sur les manuscrits de l'auteur. Londres 1705. 3 vol in-4. Ausser der Comedie „Les Opéra" schrieb Evremond schon im Jahre 1650 ein satyrisches Lustspiel „Comédie des Académistes", in Versen, dem er später ein die Engländer persiffierendes Lustspiel „Sir Politik would-bee" folgen liess. (s. Grässe, Allg. Litterärgesch., Lpz. 1852, III, p. 63 und p. 716, Anm. 11, wo die Litteratur über Evremond zusammengestellt ist.

[1]) s. auch Schletterer, „Die Oper", in Eitners „Monatshefte für Musikgeschichte", Bd. 15, p. 77.

[2]) Die eigentlichen Begründer der Parallelistenbewegung, die sich bis zur Zeit Glucks fortsetzt, sind Raguenet und Vieuville. Sie machen Lully zum Mittelpunkt ihrer Betrachtungen und bekämpfen sich gegenseitig. Raguenet übersieht nicht die Vorzüge der französischen Musik, lässt aber auch der italienischen Gerechtigkeit widerfahren. Vieuville dagegen, halb Chauvinist, halb Sophist, verurteilt die Italiener und lässt nur die Franzosen gelten, denen er das überschwenglichste Lob spendet. Es ist nötig, über die Provenienz der Schriften dieser beiden Autoren hier das Wichtigste anzuführen. bez. richtig zu stellen.

Im Jahre 1702 veröffentlicht in Paris der Abbé François Raguenet (ca. 1660—1722) die „Parallèle des François et des Italiens dans la musique et dans les Opèra", Amsterdamer Ausgabe 1704. Londoner Ausgabe 1709, besprochen im „Journal des Savans" 1702, p. 186—189. (Die übrigen Hauptwerke Raguenets sind: „Discours du mérite et de la dignité du martyre", womit er 1689 in der Académie française den Preis errang, „Monumens de Rome, ou description des plus beaux monumens de Rome avec des observations", Paris 1700 und 1720, 12. „L'histoire de l'ancien testament divisé en 6 livres", Paris 1690, 12. „La vie de Cromwell", 1691, 12. „Histoire du vicomte de Turenne", à la Haye, 1738, 2 vol. in-8. „Voyage et aventures (imaginaires) de Jacques Sadeur dans la découverte de la terre Australe". (s. Jöcher, Gel.-Lex., III, sp. 1912—1913, sowie die Rotermundsche Fortsetzung, Band 6, sp. 1369 und „Nouv. Biogr. univ. Band 41, sp. 476—77. Gegen Raguenet wendet sich Jean Laurent le Cerf de la Vieuville de Fréneuse (1674 bis 10. Nov. 1707). Ausser den hier zu besprechenden Werken veröffentlichte Vieuville: „Explication du 435. et 436. vers du 4me livre d'Enéide de Virgile"; „Dissertation où l'on prouve qu'Alexandre le Grand n'est pas mort empoisonné", „Remarques sur Ausone et Catulle"

seiner Abhandlung „Sur les Opéra“, wie in einem satyrischen Lustspiel „Les Opéra“ verhöhnt er die französische Oper, die

---

(s. Jöcher a. a. O. I. sp. 1811, s. auch „La France littéraire“ V. p. 42). Vieuville richtete gegen Raguenet die „Comparaison de la musique française et italienne“. Die erste im „Journal des Savans“, 1704 p. 408—409 besprochene Ausgabe dieses Werkes erschien im Jahre 1704 (Bruxelles in-12), die „nouvelle édition augmentée de deux parties“ in Brüssel, F. Foppens, 1705, in-12. Auf diese Schrift entgegnete Raguenet mit einer „Défense de la Parallèle“ Paris 1705 (besprochen im „Journ. des Sav.“ 1705 p. 594—96. Diese Besprechung im „Journ. des Sav.“, die von einem Dilettanten, dem Arzte André, herrührte, veranlasste Vieuville zu einer Erwiderung im Jahre 1706 „L'art de décrier ce qu' on n'entend point ou le Médecin Musicien. Exposition de la mauvaise foi d'un Extrait du Journal de Paris. A Bruxelles chez Fr. Foppens. 1706 in-12, ein Werk, über das im „Journ. des Sav.“1706, p. 396—402 ausführlich referiert wird. Die „Parallèle“ findet sich in deutscher Übersetzung abgedruckt in Marpurgs „Kritische Briefe“, Berlin 1760, I. Band, p. 66 ff., sowie in Matthesons „Critica Musica“, Hamburg 1722, pars II. p. 91 ff. mit gegenüber gestelltem französischen Originaltext und deutschen Anmerkungen Matthesons. Vieuvilles „Comparaison“ fand ich im Original in Paris (Bibl. Nationale) vor. Es ist nach einer handschriftlichen Notiz das Exemplar des bekannten Verfassers eines französischen Musiklexikons Sebast. de Bressard (1660—1730), also eines Zeitgenossen Vieuvilles, der hinter den Titel die Worte hinzugefügt hat: „L'Autheur de ce livre et d'une autre petite brochure se nomme de la Vieuville de Fréneuse. Il avoit une charge à Rouen ou il mourut l'an 1706.“ Die Münchener Hofbibl. besitzt eine „Histoire de la musique“ par Mr. Bourdelot, La Haye et Francfourt sur le Main, 2 Bde. (in 4 Teilen) (Mus. th. 513b.), eine „Histoire de la musique“, 1715 (Mus. th. 513) mit einer Vorrede von Bonnet, der der Verfasser dieses Werkes (wie aus der Vorrede hervorgeht) und der Neffe des Abbé Bourdelot ist (vergl. auch de la Borde, „Essai sur la musique“, Paris 1780, Tom. III. p. 588). Dieses letztere Werk entspricht genau dem ersten Teil desjenigen von Bourdelot, dessen drei übrige Teile wortgetreu mit der dem Vieuville zugeschriebenen „Comparaison“ (Pariser Exemplar) übereinstimmen. Nicht ganz klar bleibt daher die Autorschaft Bourdelots. Jedoch ist zu bedenken, dass Bonnet in der oben erwähnten Vorrede angiebt, aus den Manuskripten seines Onkels Bourdelot und seines Bruders Bonnet-Bourdelot geschöpft zu haben. Ob das „Dissertation sur le bon goût . . . .“ betitelte 12. Kapitel in Bonnets „Histoire“ (1715) eine Arbeit Vieuville's ist, ist nicht erwiesen, aber kaum zu bezweifeln. (Vergl. Forkel, Allg. Litt. d. Musik, Lpz., 1792, p. 176 und Mattheson „Crit. Mus.“ p. 91 ff.

ihm als ein Ausbund äusseren Prunks, innerer Hohlheit und Langweile erscheint[1]).

Zu diesen Schriftstellern gesellt sich Dubos (1670—1742)[2]), der in seinen „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture“ (Paris 1719), im ersten und dritten Bande, die dramatische Ausdruckskraft der französischen Oper den Virtuosenmätzchen der italienischen Oper gegenüberstellt[3]).

Speziell für Ballet und Dekoration wichtig ist des Kulturhistorikers Ménestrier Schrift „Representations en musique anciennes et modernes“ (Paris 1681), die für den dekorativen Teil unserer Arbeit heranzuziehen sein wird[4]).

---

[1]) Gottsched hat dieses Lustspiel übersetzt und auf die Hamburger Oper übertragen.

[2]) Jean Baptiste du Bos, ein gelehrter Franzose und Abt, im Dezember 1670 zu Beauvais geboren, gestorben in Paris am 23. März 1742. Seine Hauptwerke sind:

„Histoire des quatre Gordiens, prouvée et illustrée par les médailles“. Paris 1695 in-12.

„Les intérêts de l'Angleterre mal entendus dans la guerre présente“. Amsterdam 1704 in-12.

„Manifeste de Maximilien, électeur de Bavière, contre Léopold, empereur de l'Allemagne“, 1705 in-8.

„Histoire de la ligue faite à Cambray entre Jules II., pape, Maximilien Ier, empereur, Louis XII, roi de France“. Paris 1712, 2 vol. in-12°. (s. Grässe, Litterärgesch. III, p. 764, § 208).

„Reflexions critiques sur la poésie et la peinture“, Paris 1719. 2 vol. in-12. Nach „La France littéraire“, Bd. 2, p. 609, erschien die erste Ausgabe dieses Werkes im Jahre 1719 und zwar anonym, wie alle Ausgaben bis zum Jahre 1793. (Voltaire empfiehlt das Werk in seinem „Siècle de Louis XIV“ sehr.)

„Histoire critique de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules.“ Paris 1734. 3 vol. in-4°. S. Nouvelle biogr. générale, Bd. 14, sp. 888—890 und Adelung a. a. O. I. p. 2092—93.

[3]) Der sogleich zu behandelnde La Bruyère hält in seinen „Caractères“ p. 91 den ganzen Streit für höchst unfruchtbar, ja sogar für schädlich, weil dadurch die künstlerische Produktion untergraben werde.

[4]) Claude François Ménestrier, ein Jesuit aus Lyon, geb. 10. März 1631, „hat sich durch seine Inscriptionen, Devisen, Ballette, musicalische und andere curieuse Sachen sehr berühmt gemacht, wobei er auch ein guter Poet und Prediger gewest“. Jöcher, dem ich diese Angaben entnehme, giebt auch ein Verzeichnis seiner zahlreichen Werke

Gegen Evremond polemisiert Raimond de Saint-Mard (1682—1757)[1]. In seinen „Réflexions sur l'Opéra“ (Haag 1741 und Amsterdam 1749), wo er sich der verlästerten Oper annimmt. Er verkennt nicht ihre Schwächen, Prunk und Schwulst, aber er hält diejenige Oper, die sich davon frei hält, für das wahre, höchste Kunstwerk. Von grossem Wert für das Verständnis seiner Zeit und noch heute vollauf giltig sind seine Auslassungen über das Verhältnis zwischen Dichter und Musiker.

Ein Anhänger Evremonds ist Boileau, der grosse Dichterphilosoph (1636—1701)[2]. Die Kenntnis von seinen Anschauungen über die Oper verdanken wir einem kleinen Zwischenfall, der sich zwischen Boileau und Racine und dem privilegierten Opernlibrettisten Quinault abspielte. Boileau erzählt

---

(a. a. O. III, sp. 429—32), s. auch Rotermund, a. a. O. sp. 1417—22, Nouv. biogr. gén. Bd. 34, sp. 968—71 und Grässe, Litterärgesch. III, p. 795—797.

[1]) Rémond de Saint-Mard, geb. 1682 in Paris, gestorben am 29. Oktober 1757. In der „Nouv. biogr. gén.“ Bd. 41, sp. 965—66, heisst es von ihm: „naturellement paresseux il évitait tout ce que sentait la contrainte, et ses écrits mêmes se ressentent de ce caractère, de plus ils sont remplis de lieux communs et dans un style précieuse et maniéré.“ Seine Hauptschriften sind:

„Nouveaux dialogues des dieux ou Réflexions sur les passions.“ Amsterdam 1711. Cologne 1713 in-12.

„La Sagesse.“ Poème. 1712.

„Lettres philosophiques et galantes de Mlle. de . . . suivies de son histoire.“ La Haye 1721.

„Examen philosophique de la Poésie en général.“ Paris 1729 (s. Rotermund, a. a. O. IV. sp. 683).

„Réflexions sur la poésie en général suivies de 3 lettres sur la décadence du goût en France.“ La Haye 1733 in-12 und 1734 in-12.

„Réflexions sur l'Opéra.“ La Haye 1741 in-12. Es giebt auch eine Ausgabe unter dem Titel „Lettres sur l'Opéra“. Paris, Didot, 1741, in-12. In den oeuvres mêlées de Saint-Mard, édition augmentée, La Haye, J. Néanline 1742, 3 vol. in-12, stehen die „Réflexions sur l'Opéra“ in Tom. II (s. „La France littéraire“, Bd. 7, p. 516—17). Eine deutsche Übersetzung mit Anmerkungen unter dem Titel „St. Mard, Betrachtungen über die Oper“, findet sich in Hertel's musikalischen Schriften, p. 36—132, s. Rotermund, a. a. O. sp. 683.

[2]) s. Müller, „Richard Wagner und das Musikdrama“, Leipzig 1861, p. 75 ff.

in seinen „Oeuvres“[1]), dass er Racine, der im Auftrag Ludwigs XIV. einen Operntext zu schreiben hatte, unter-

[1]) Ausgabe vom Jahre 1800, Band I, p. 315 ff. Boileau war der erbitterte Gegner Quinaults. Das erste Mal wendet er sich gegen den Dichter in der zweiten Satire (Ausgabe der „Oeuvres de Boileau Despréaux“, Paris, Fr. Bastien 1805, p. 25) mit den Worten: „Si je pense exprimer un auteur sans défaut, la raison dit Virgile et la rime Quinault!“ Diesen Spott verschärft er in der neunten Satire, indem er obige Worte auf folgende bitter-ironische Weise zurückzunehmen vorgiebt (p. 76): „Toutefois, s'il le faut, je veux bien m'en dédire, et pour calmer enfin tous ces flots d'ennemis, réparer en mes vers les maux, qu'ils ont commis. Puisque vous le voulez, je vais changer de style. Je le déclare donc: Quinault est un Virgile.“ Am schärfsten aber greift er den Opernlibrettisten in der zehnten Satire (p. 84) an, indem er über Quinaults Opern sagt:

„Par toi-même bientôt conduite à l'opéra
De quel air penses-tu que ta sainte verra
D'un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse
Ces danses, ces héros à voix luxurieuse.
Entendra ces discours sur l'amour seul roulans,
Ces doucereux Rénauds, ces insensés Rolands.
Saura d'eux qu'à l'Amour, comme au soleil dieu suprème,
On doit immoler tout, jusqu'à la vertu même;
Qu'on ne sauroit trop tôt se laisser enflammer;
Qu'on n'a reçu du ciel un coeur que pour aimer;
Et tous ces lieux communs de morale lubrique
Que Lulli réchauffa des sons de sa musique?“

ein Tadel, den Voltaire treffend mit den Worten: „c'est au contraire Quinault qui réchauffait Lulli“ berichtigt hat (s. Voltaire, Oeuvres Tom. 27, p. 111). Später freilich nahm Boileau diesen herben Spott zurück, und zwar in den „Préfaces de Boileau pour les éditions de 1683 et 1694“ mit den Worten (s. Crapelet, Ausg. der Werke Quinaults, Paris 1824, Examen du théâtre de Quinault p. 18): „J'ajouterai sur Quinault, que, dans le temps où j'écrivis contre lui, nous étions tous deux fort jeunes, et qu'il n'avoit pas fait alors beaucoup d'ouvrages qui lui ont dans la suite acquis une juste réputation“ und in seiner „Réflexion critique troisième sur Longin“ (Oeuvres 1805, Bd. 2, p. 299): „Je ne veux point ici offenser la mémoire de Quinault, qui, malgré tous nos démélées poétiques, est mort mon ami. Il avoit, je l'avoue, beaucoup d'esprit, et un talent tout particulier pour faire des vers bons à mettre en chant: mais ces vers n'étoient pas d'une grande force, ni d'une grande élévation; et c'étoit leur foiblesse même qui les rendoit d'autant plus propres pour le musicien, auquel ils doivent leur principale gloire, puisqu'il n'y a en

stützen sollte, dass er aber, durch Quinaults Intriguen verhindert, die begonnene Dichtung beiseite gelegt habe. Racine

effet de tous ses ouvrages que les opéra qui soient recherchés. Encore est-il bon que les notes de musique les accompagnent: car pour les autres pièces de théâtre, qu'il a faites en grand nombre, il y a longtemps qu'on ne les joue plus, et on ne se souvient pas même qu'ellent aient été faites. Du reste, il est certain que Quinault était un très honnête homme, et si modeste, que je suis persuadé que, s'il étoit encore en vie, il ne seroit guère moins choqué des louanges que lui donne ici M. Perrault, que des traits qui sont contre lui dans mes satires."

Diese Lösung des Streites allein lässt schon ahnen, dass Quinault kein Durchschnittstalent war. Und wenn man auch nicht den überschwänglichen Lobeserhebungen der zeitgenössischen französischen Dramaturgen oder denen Voltaires beipflichten muss (vgl. oben und Voltaires „Oeuvres", Paris 1833, Tom. 14, p. 486, Tom. 28, p. 249, Tom. 36, p. 101 und 105, Tom. 37, p. 245, Tom. 69, p. 422), so muss hervorgehoben werden, dass ohne Quinault auch Lulli die französische Nationaloper nicht hätte zur Blüte bringen können. Über diese hervorragendste Seite seiner litterarischen Thätigkeit hat am sachlichsten und erschöpfendsten La Harpe in dem bereits citierten „Examen du théâtre de Quinault" (p. 19 ff.) geurteilt, indem er Boileaus recht eingeschränktes Lob folgendermassen redigiert und erweitert hat: „Quinault n'a sans doute ni cette audace heureuse de figures, ni cette éloquence de passion, ni cette harmonie savante et variée, ni cette connoissance profonde de tous les effets de rhythme et de tous les secrets de la langue poétique. Ce sont là les beautés du premier ordre: et non seulement elles ne lui étoient pas nécessaires, mais, s'il les avoit eues, il n'eût point fait d'opéras; car il n'auroit rien laissé à faire au musicien. Mais il a souvent une élégance facile et un tour nombreux: son expression est aussi juste que sa pensée est claire et ingénieuse . . . ses vers coulans, ses phrases arrondies . . . ont tout l'agrément qui n'aît d'une tournure aisée et d'un mélange continuel d'esprit et de sentiment . . . Enfin, s'il paroit rarement animé par l'inspiration du génie des vers, il paroît très familiarisé avec les Grâces; et comme Virgile nous fait reconnaitre Vénus à l'odeur d'ambroisie qui s'exhale de la chevelure et des vêtemens de la déesse, de même, quand nous venons de lire Quinault, il nous semble que l'Amour et les Grâces viennent de passer près de nous." Dieses äusserst treffende Urteil belegt dann La Harpe durch Stellen aus den verschiedenen Operntexten des Dichters. Er lobt insbesondere noch die Begabung des Dichters für einen lebhaften Dialog (p. 22: „Quinault excelle aussi dans ce dialogue vif et contrasté, qui est si favorable à la musique"; nicht nur hätte er ein Talent besessen, „pour faire des vers bons à être mis en chant" (Boileau), sondern „pour faire des drames, d'un genre, qu'il a créé, et que lui seul a bien connu" (p. 26). Und es ist gewiss

hätte seine Verse, weil sie von „amourettes“ geredet hätten, bald vernichtet („supprimé“), er aber (d. h. Boileau) „comme il n'étoit point question d'amourettes dans la scène qu'il avoit composé“, hätte sich den Prolog aufbewahrt und übergebe ihn den Lesern. Wir ersehen aus demselben, dass Boileau eine Versöhnungsmöglichkeit zwischen Poesie und Musik zugiebt, wie er sich aber eine solche ideale Vereinigung der beiden Schwesterkünste vorstellt, trotz seiner Abneigung gegen die Oper, wissen wir nicht. Derselbe Boileau will unter das

---

keine Übertreibung, wenn La Harpe seine Besprechung Quinaults (abgedruckt aus seinem „Cours de Littérature“, chap. VI et VIII, „de l'Opéra“) mit den Worten schliesst (p. 40): „Enfin rien ne s'est approché, même de loin, des nombreux avantages de l'heureux génie qui a créé l'Opéra, et qui seul y a jusqu'ici excellé. Quinault reste toujours hors de comparaison dans ce genre, comme Molière, comme La Fontaine, comme Boileau, comme Rousseau chacun dans le sien!“ Auf seine Oper „Rolland“ wird noch zurückzukommen sein.

Was dagegen Quinault auf dem Gebiete der Komödie, Tragikomödie oder gar in der Tragödie geschaffen hat, erhebt sich nicht über den Durchschnitt. Insbesondere seine Tragödien, auch die bedeutendste, „Astrate ré de Tyr“ (1664), nicht ausgenommen, sind von dem süsslich-preciösen Roman der Madame Scudéry stark beeinflusst und zeigen ebensowenig individuelle Eigenart, wie seine Komödien, die, unter dem Eindruck Molières entstanden, das Vorbild keineswegs erreichen.

Über Leben und Werke Quinaults haben berichtet zuerst sein Zeitgenosse Chappuzeau (le théâtre françois. 1674, in-12), später Perrault (les hommes illustres qui ont paru en France pendant le XVII. siècle. La Haye 1736, Bd. 1, p. 172—76). In der „Olla Potrida“ vom Jahre 1787, erstes Stück, p. 86—99, findet sich eine Biographie, sowie eine ziemlich ausführliche Bibliographie seiner Werke. In neuerer Zeit hat der genannte G. A. Crapelet die Werke Quinaults in zwei Bänden ediert, mit einer Biographie eingeleitet (in der sich auch Litteraturnachweise über den Dichter finden) und dazu gefügt: 1. die „Pièces relatives à l'établissement de l'Académie royale de musique“, 2. „Examen des ouvrages de Quinault par la Harpe.“ Einzelne Komödien des Dichters hat Victor Fournel in seine Sammlung „les contemporains de Molière“ (3. Vol., Paris, Didot, 1863) aufgenommen und mit Einleitungen versehen. Derselbe Verfasser hat auch den Artikel „Quinault“ in der Nouv. biogr. gén. Bd. 41, p. 340—44, geschrieben. Unter den modernen deutschen Litterarhistorikern, die von Quinault sprechen, ist F. Lotheissen zu nennen („Geschichte der französischen Litteratur im 17. Jahrhundert“, Wien 1897, 2 Bde., Bd. 2, p. 70—74), der freilich den Librettisten Quinault gänzlich ausser Acht lässt.

Porträt eines anderen zeitgenössischen Schriftstellers Jean de la Bruyère[1]) (1644—1696), welches seinem Werke „Caractères“ (1692 zu Brüssel bei Jean Leonard) vorangestellt ist, folgende Verse gesetzt haben[2]):

C'est lui qui parle:[3])
Tout esprit orgueilleux qui s'aime
Par mes leçons se voit guéri
Et dans mon livre chéri
Apprend à se hair soi-même.

La Bruyère verurteilt die Oper in ihrer zeitgenössischen Form (Lully) und plaidiert — 200 Jahre vor R. Wagner! — für eine naturgemässe Zusammenwirkung der drei Schwesterkünste.

Die im Jahre 1686 erschienene „Histoire poétique de la guerre entre les anciens et les modernes“ (Amsterdamer Ausgabe vom Jahre 1686), deren Verfasser François Callières[4])

[1]) Jean de la Bruyère, geb. 1644, gestorben zu Versailles am 10. Mai 1696. Die „Caractères de Théophraste, traduits du Grec, avec les caractères ou les moeurs de ce siècle“ kamen im Jahre 1687 zuerst heraus (s. Jöcher, a. a. O. sp. 1438—39, Nouv. biogr. gén. Bd. 28, p. 426 bis 439, „La France littéraire“ Bd. 4, p. 351—53, die Litteratur über ihn hat Grässe, Litterärgesch. III, Teil 2, p. 121 ff. zusammengestellt). Nach seinem Tode erschienen „Dialogues sur le Quiétisme“. Ausserdem hat man von ihm „Discours prononçé à la réception à l'académie françoise“ (1693).

[2]) s. Boileau, „Oeuvres“ 1800, p. 312.

[3]) „lui“ sc. La Bruyère!

[4]) François de Callières, Diplomat und Schriftsteller, geb. zu Thorigny am 14. Mai 1645, gest. zu Paris am 5. Mai 1717. Seine Hauptwerke sind:

„Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes.“ Paris 1686 und 1688 in-12.

„Panégyrique historique du roi Louis XIV.“

„Des mots à la mode et des nouvelles façons de parler.“ Paris. Barbin 1690 und 1693 in-12.

„Des bons mots et des bons contes, de leur usages; de la raillerie des anciens, de la raillerie et des railleurs de notre temps.“ Paris. Barbin 1692 in-12.

„Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer, des façons de parler bourgeoises; en quoi elles sont différentes de celles de la cour.“ Paris. Barbin 1693 in-12.

ist, unterzieht gleichfalls die Lullysche Oper einer nicht durchwegs günstigen Kritik.

Damit ist die Reihe der französischen Dramaturgen natürlich keineswegs erschöpft. Diejenigen Autoren aber, welche hier noch zu nennen wären, beschäftigen sich entweder, wie z. B. d'Aubignac in der „Prâtique du théâtre“ 1715 [1]) mit der Geschichte des Theaters, die unseren Zwecken ferner liegt, oder sie gehören einer späteren Zeit an und haben für uns nicht mehr die Kompetenz als Zeitgenossen (Fréron, 1719 geb., Chasséron 1704—1767, Mably (Lettres sur les Opéra, Paris 1752) etc. etc. [2])

Auch in Italien ist inzwischen die dramaturgische Bewegung nicht stille gestanden. An Doni schliesst sich inhaltlich Giov. Maria Crescimbeni an [3]), dessen in Dialogform geschriebenes Werk „Commentarii intorno alla sua historia della volgar poesia“ Rom 1702—1711 (5 Bde.) im I. Bd. (Bch. 4, Kap. 11) „dei drammi musicali è della loro origine è stato“

„Du bel esprit ou des sentiments qu'on a dans le monde.“ Paris. Anissun 1695 in-12.

„De la manière de négoçier avec les souverains, de l'utilité des negociations, du choise des ambassadeurs et des envoyés et des qualités nécessaires pour réussir dans ces emplois.“ Paris. Brunet 1716 in-12.

„De la science du monde et des connaissances utiles à la conduite de la vie.“ Paris 1717—12 und Bruxelles 1719.

(s. Nouv. biogr. Bd. 8, sp. 211—13 [J. Lamoureux], Jöcher I, sp. 1569—70, „La France litt.“ II, p. 24.)

[1]) Wird von Mattheson (Crit. Mus. p. 92) sehr gerühmt, dagegen von Grässe (Allg. Litterärgeschichte III, 2, § 29, p. 111) als „ein sehr miserables Buch“ bezeichnet.

[2]) s. Forkel, a. a. O. p. 170 ff.

[3]) Crescimbeni, geb. am 9. Oktober 1663, gest. am 7. März 1728, gehörte zu den Gründern der „Academia Arcadia“ (1690) in Florenz und „schrieb in einer Zeit, in der die Kritik noch nicht die nötige Höhe erreicht hatte, um das Wahre vom Falschen zu unterscheiden“ (s. Tiraboschi, „Storia della Litt. it.“ Bd. IV, p. 354 ff. und Morsolin, „Il seicento“ p. 148, der Crescimbenis „Istoria della volgar poesia“ eine „cosa assai povera“ nennt.) Unter seinen zahlreichen Werken handeln über die Poesie die „Commentarii intorno alla sua historia della volgar poesia“, 5 Vol., „welche hernach 1731 zu Venedig mit der »Istoria« zusammen wieder aufgelegt und gedruckt wurden.“ Ausserdem: „La Bellezza della volgar Poesia“ (s. Jöcher, a. a. O. I, sp. 2192—2194).

handelt. Der Verfasser ist Historiker und erzählt uns die Geschichte des drama per musica, hat aber für unsere Zwecke keine Bedeutung.

Die vier für unsere Betrachtungen wichtigsten Dramaturgen Italiens nach Doni sind der schon genannte B. Marcello, ferner Lud. Ant. Muratori (1672—1750)[1]) in seinem Werke „Della Perfetta Poesia italiana", Modena 1706 (2 Bde.), Fr. S. Quadrio (1695—1756) „Della storia è della ragione d' ogni Poesia Bd. 3, Teil 2 Mailand, 1744[2]), und Ricco-

[1]) Ludovico Antonio Muratori, geb. am 21. Oktober 1672 zu Modena, gest. am 23. Januar 1750. Er war Theolog, Philolog und Historiker. Seine Hauptwerke sind:

„Della perfetta poesia italiana." Modena 1706.

(Eine deutsche Übersetzung des Kapitels über die Opern findet sich in Gottscheds „Beyträge zur Historie der dtsch. Sprache", 23. Stück, und in Mitzlers Bibliothek Bd. II, p. 162—198, s. Forkel, a. a. O. p. 160).

„Delle antichita estensi." Modena 1717—1740.

„Rerum italicarum scriptores." Milano 1723—1751.

„Antiquitates italicae medii aevi." 1738—1742.

„Novus thesaurus veterum inscriptionum." Milano 1739—1742.

„Annali d' Italia." Venedig 1744—1749.

Seine gesammelten „Opere" erschienen zu Arezzo 1761. Siehe F. Soli Muratori, Vita del L. A. Muratori, Venedig 1756; Tiraboschi, Biblioteca moderna III, p. 320—46, Jöcher, Gel.-Lex. III, sp. 761—62, Rotermund, a. a. O. sp. 199—203, Nouv. biogr. gén. Bd. 36, sp. 987—990, Grässe, Allgem. Litterärgeschichte III, sp. 1673 ff., § 405, Morsolin, „il seicento", p. 144—45.

[2]) Girolamo Tiraboschi in seinem Buche „Storia della letteratura ital.", Modena 1787—94, Bd. IV, sp. 34, sagt von diesem Werke: „ci ha data un opera in cui alla vastissima erudizione non sempre vedesi corrispondere una saggia critica è un giusto discernimento."

Quadrios Hauptwerke sind (s. Nouv. biogr. gén. Bd. 41, sp. 269—70):

„Della perfetta poesia italiana." Venedig 1734. 4°. (ediert unter dem Namen „Joseph Maria Andrucci", s. Rotermund, a. a. O. VI, p. 1092).

„Della storia è della ragione d' ogni poesia." Bologna è Milano 1739—59. 7 tom. in-4 (s. auch Brunet, Manuel du Libraire, Bd. 4, sp. 996). Tom. I, 1739, 4° in Bologna. Tom. II, p. 1, Milano 1741, p. 2 ib. 1742. Tom. III, p. 1, 1743, p. 2, 1744. Tom. IV 1745. Tom. V 1746, nur Register, s. Rotermund, a. a. O. p. 1092.

„Dissertazione critico-storiche intorno alla Rezzia oggia Valtellina." Milan 1755—56. 3 vol. in-4.

boni[1]) ca. 1700—1750 „Réflexions historiques et critiques sur les théâtres de l'Europe" Paris 1738 (Amsterdam 1740). Diese Dramaturgen fördern durch Spezialuntersuchung über die Oper als Kunstform, über Dichter, Komponisten und Ausführende viel Positives zu Tage. Sie sind sachlich, im Gegensatz zu den meisten Franzosen, und vor allem, wie wir gleich hier bemerken wollen, gegenüber den muckerischen gleichzeitigen Hamburger und Berliner Dramaturgen[2]).

Auch gab er Dantes Busspsalmen heraus (Bologna 1752 in-8) und war der Verfasser eines Gedichtes in 60 Gesängen: „il cavaliere errante", das er jedoch nicht veröffentlichte.

[1]) Luigi Riccoboni, ein „comédien italien de la troupe de Paris". wie es handschriftlich auf dem Exemplar der Münchener Hof- und Staatsbibl. (L. eleg. q. 338) seiner Abhandlung „de la réformation du théâtre" (1743) vermerkt steht. Weitere Nachrichten über sein Leben und seine Werke aufzufinden, ist mir trotz mannigfacher Nachforschungen leider nicht gelungen.

[2]) Zunächst ist des unerquicklichen Streites über die Berechtigung der Oper zu gedenken, den der protestantische Hamburger Pastor Anton Reiser (ein lutherischer Licentiatus theologiae, geb. 7. März 1628 zu Augsburg, 1651 Magister in Altorf, starb am 27. April 1686 [s. Jöcher, a. a. O. III, sp. 1998—2000]. Ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke s. Rotermund, a. a. O. p. 1742—45, s. auch Dr. H. Schröder, Lexikon hamburgischer Schriftsteller, Bd. VI, p. 231 -38) mit dem bayerischen Magister Christoph Rauch („einem hamburgischen Operisten, in der letzten Hälfte des 17. Seculi, der meist die lustige Person vorstellte" [s. Jöcher, a. a. O. III, sp. 1924, Rotermund VI, sp. 1417, Lexikon hamb. Schriftstell., Bd. VI, p. 162—63, Grässe, Litterärg., III, 2, p. 273—74 § 70) im Anschluss an die Hamburger Oper führt. Reiser schrieb die „Teatromania od. die Werke der Finsternis", Ratzeburg 1681, wogegen Rauch eine „Theatrophania" (Hannover 1682, 8°) richtete, aber von Reiser theologisch in dessen im selben Jahre erschienener Schrift: „Der gewissenlose Advokat mit seiner Theatrophania kürtzlich abgefertiget" (Hamburg, 1682, 12) gründlich widerlegt wurden (s. Schletterer, das deutsche Singspiel, Augsburg 1863, p. 200 ff., Anm. 58). In den Schriften Reisers handelt es sich um den Nachweis der Verwerflichkeit der Oper aus den Kirchenvätern. Noch gehässiger als Reiser wütet M. H. Fuhrmann (1670—1736). Martin Heinrich Fuhrmann, Cantor am Friedrichsgymnasium in Berlin, (er lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Er schrieb u. a.

Musicalische Striegel. Um 1727.
Gerechte Wagschale. 1728.

Überblicken wir nunmehr die dramaturgische Bewegung von Anbeginn bis auf das Aufführungsjahr der Oper „Servio Tullio“, 1685, so gewinnen wir ein im ganzen recht einheitliches, erfreuliches Bild. Muss man auch einschränkend zugeben, dass die Franzosen, besonders Raguenets Gegner Vieuville, in ihren Schriften von chauvinistischen Vorurteilen zu einer übermässigen Lobhudelei auf das damalige lux mundi Jean Baptiste Lully verleitet werden, so entschädigen sie dafür durch die übersichtliche Gruppierung des Materiales, sowie durch eine formell und inhaltlich gefällige Darstellung. Von Doni bis auf Marcello sind es nicht, wie in Frankreich.

Das in unsern Opern-Theatris siechende Christentum und siegende Heidentum. (Canterbury 1728 [!], 8°, ohne Namen.)

Die an der Kirche Gottes gebaute Satans-Capelle (Cöln [!] am Rhein [sicherlich ein Irrtum Adelungs, gemeint ist Cölln an der Spree!] 1729, 8°, unter dem Namen „Marcus Hilarius Frischmuth. Unschuldige Nachrichten, 1729, 1730“. [s. Adelung, Gel.-Lex. II, sp. 1293.])

Rauch steht übrigens als Verteidiger der Oper nicht allein. Die Schrift Heinrich Elmenhorst's (ein lutherischer Prediger und deutscher Poet, geb. am 19. Oktober 1632 zu Parchim, gest. am 21. Mai 1704, s. Jöcher, Gel.-Lex. II, p. 329—30, Lex. hamburg. Schriftsteller II, p. 173—76), welche betitelt ist: „Dramatologia antiquo-hodiërna“, 1688, und noch mehr des Operndichters Bartholomäus Feind: (geb. zu Hamburg 1664, gest. zu Rendsburg im Gefängnis im Jahre 1721 [s. Jöcher a. a. O. II, p. 544—545, Lex. hamb. Schriftst. II, p. 281—89]) „Gedanken von den Opern“, die sich in dessen 1700 erschienenen „Teutsch Gedichte“ p. 74 ff. aufgezeichnet finden, sowie des Juristen Georg Bertuch „Disputatio iuridica de eo quod iustum est circa Ludos scenicos operasque modernas“, Kiel 1693, (Typis Ioach. Reimanni, Acad. Tytogr., [s. Forkel, a. a. O. p. 172]) treten rückhaltslos für die Oper ein. Der sachlichste und am meisten fachmännische unter ihnen ist Feind, der den Opernstil eingehend charakterisiert, auch auf den Parallelistenstreit eingeht und uns in seiner feinen Diktion häufig an Raguenet und Vieuville erinnert. Andererseits gemahnt er uns z. B. in der genauen Abgrenzung des für die Oper erlaubten dekorativen Elementes an die Italiener Muratori, Quadrio sowie an Menestrier. Auch Mattheson hat sich ausser durch die Übersetzung Raguenets und Vieuvilles auch durch seine im Geiste Marcellos gehaltene „Neueste Untersuchung der Singspiele“, Hamburg 1744, an der dramaturgischen Bewegung beteiligt. Gleich ihm war auch Gottsched ein Gegner der Oper (s. Forkel, a. a. O., p. 174), gegen welchen Hudemann die Oper verteidigt (s. Mitzlers mus. Bibl. Bd. 2, Th. 3. p. 120—151).

espritvoll plaudernde Dilettanten, die da ihre Ansichten über Kunst und Künstler äussern, sondern theoretisch hochgebildete und praktisch thätige Musiker, die auf Grund ihrer Kenntnisse zu einem fachmännischen Urteil gelangt sind. Sie sind nicht blind gegen die Schäden ihrer heimischen Oper, sondern warnen ihre Zeitgenossen vor dem drohenden Verfall der Oper, die in ihrer gegenwärtigen Gestalt, ein der gesprochenen Tragödie durchaus unebenbürtiges Machwerk sei. Weitaus am unsympathischsten berühren die Schriften der Hamburger und Berliner Dramaturgen. Es sind nicht einmal, wie die Franzosen, gebildete Dilettanten, sondern Laien, protestantische Prediger, die in den Streitschriften gegen die Oper die günstige Gelegenheit wahrnehmen, der aus dem katholischen Italien stammenden Oper die Existenz vom ethisch-theologischen Standpunkte aus abzusprechen. Nur der Operndichter Feind macht, wie oben[1]) gezeigt wurde, eine Ausnahme.

Was sagen nun die Dramaturgen zu den Operntexten ihrer Zeit? d. h. wie soll nach ihrer Ansicht ein guter Operntext beschaffen sein?

Wir müssen auch hier wieder zwischen Frankreich und Italien unterscheiden. Der französische Textdichter — ich denke an Quinault, den Zeitgenossen Molières — ist in erster Linie Dichter; die französische Nationaloper Lullys ist zwar italienischen Keimen entsprossen, hat aber durch Lully so viel französische Elemente in sich aufgenommen, dass sie auch äusserlich die Form, die Charaktere und den poetischen Gehalt, ja selbst den Versbau der französischen Tragödie nachahmt; ich erinnere an den im selben Jahre wie Steffani's „Servio Tullio" zu Paris aufgeführten „Rolland" (Lully-) Quinaults, wie hier das Dramatische gegenüber dem Lyrischen in den Vordergrund tritt, wie der Aufbau der Handlung bis zu Ende folgerichtig durchgeführt ist, wie scharf umrissen, wie individuell geprägt die Charaktere gegeneinander stehen, wie persönlich die Sprache gefärbt ist.

Der italienische Textdichter der Zeit hingegen ist der Librettist. Er schneidet schon das Sujet auf Operneffekte zu, die zugleich auf die überschwengliche Verehrung

[1]) p. 39, Anm. 3.

des Fürsten, dem das Buch gewidmet ist, abzielen. In diesem Punkte berühren sich Italiener und Franzosen. Beide schicken ihren Werken jene Prologe voraus, die ganz äusserlich und willkürlich mit der Handlung verflochten, nichts weiter als ein Einleitungsfestspiel, gewissermassen ein Gebet für den Herrscher, darstellen. Im weiteren Verlauf der Handlung versinkt der Italiener gänzlich in blosses Intriguen- und Verwechslungsspiel, mit galantem Beigeschmack. Das Beispiel unseres „Servio Tullio“ (s. die Inhaltsangabe) mag dies erläutern. Einen entschiedenen Vorzug der italienischen Textbücher gegenüber den französischen bilden die humorvollen Episodenfiguren des Sklaven und der Amme, die freilich andererseits wieder als ritardierendes Moment der dramatischen Entwickelung hinderlich sind.

Evremond tadelt am Operntext die Abhängigkeit des Dichters vom Komponisten. Es dünkt ihm im höchsten Grade lächerlich und unwahrscheinlich, dass alles was zur Handlung gehört, in der Oper gesungen wird, ja dass man sogar singend einander tötet. Indem er den Satz aufstellt, dass Gespräche, Ratsverhandlungen, kurz alles zur Handlung Wichtige nicht gesungen werden darf, dass dagegen Gebete, Opfer, Gelübde und Empfindungsausdrücke jeglicher Art für den Gesang sich eignen, nähert er sich, wie wir später sehen werden, den Anschauungen Quadrios und Muratoris. „Was zur Handlung gehört — dem Recitativ, Lyrisches — der Arie!“ Im Übrigen ist Evremond ein ausgemachter Feind der italienischen Operntexte.

Ihm hält Rémond de Saint-Mard das „obstat“, um einen zeitgenössischen Ausdruck zu gebrauchen. Er hält Evremond für einen Pedanten, für einen Mann von Stand, der zwar Geist habe, aber oberflächlich urteile[1]). Er sagt, die Oper sei in der Form eine Tragödie, unter Vorbehalt der sogenannten „divertissements“ (damit sind die an den Aktschlüssen eingestreuten und mit der Handlung nur lose verflochtenen Balletts gemeint). Das Hauptcharakteristikum der

[1]) a. a. O. p. 141. S. auch Rolland, Les origines de L'Opéra française, Paris 1895, p. 224.

Oper sei das Wunderbare. Während in der Tragödie das Interesse von Akt zu Akt wachsen könne, müsse in der Oper der Stoff von Anfang an auf die Illusion angelegt sein, welche eben durch das Wunderbare hervorgerufen werden soll. Welche Illusion sei es z. B., wenn der Held durch die Meere hindurch alle Weltteile durchwandert und sich dann plötzlich in einem Zauberpalast befindet! Auf diese Weise sei die Oper eine Tragödie, wie sie die Alten wollten (mit dem deus ex machina). Wenn der Stoff nur ein wenig verwickelt ist, so wird der Zuhörer, der ja den gesungenen Text ohnehin nur schwer versteht, verwirrt und sein Interesse erlahmt. Es ist wichtig, dass St. Mard nur 1500 leichtsangliche Worte für den Operntext zulassen will. Ratschläge, Befehle und Ähnliches verpöhnt er. Der Oper stehe das Edle, Majestätische nicht so gut an, wie das Zärtliche und Leidenschaftliche; daher sei Quinault so gross, denn nur das Anmutig-Graziöse sei im Stande, Mitleid zu erregen. Als Gegensatz zum Anmutigen soll das Schreckliche verwendet werden. Der Operndichter soll die Regeln der Natur entnehmen, die uns zeigt, was rührt. St. Mard schliesst seine Ausführungen mit dem denkwürdigen Satze: „Ich möchte, dass Dichter und Musiker in einer Person sich vereinigt finden. Vielleicht wird es dahin kommen, wenn die Gebildeten die Musiktheorie erlernen; dadurch wird das Publikum mit dem Herzen dabei sein können und Gesittung wird Platz greifen. Wenn zu diesen beiden Künsten dann auch noch Dekorationen, Maschinerien, Tanz, gute Sänger und Sängerinnen hinzu kommen, um dadurch der Aufführung grössere Kraft und Wahrheit zu verleihen, so wäre das Idealkunstwerk geschaffen! —

Raguenet hält Quinaults Texte für bedeutend wertvoller als die der Italiener, die er[1]) „erbärmliche Rhapsodien ohne Zusammenhang“ nennt. Die Scenen seien nichts weiter als Unterredungen oder Monologe, denen dann am Schluss häufig ganz ohne Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung die Arie angehängt wird. Die französischen Texte eines Quinault dagegen seien „regelmässig und verbunden“, die Sprache fliesse aus den Charakteren.

[1]) a. a. O. p. 68, 42.

Auch Vieuville tadelt die Einförmigkeit im Ausdruck bei den Italienern. Er hebt hervor[1]), es gebe in Quinaults Texten „1000 schöne Dinge". Quinault sei es gewesen, der die französische Oper von den faden italienischen Plattheiten gesäubert hätte. Gleich St. Mard fordert auch er eine Vereinigung aller Künste, um die vollendete Oper zu schaffen, fügt aber hinzu, es gehöre auch ein verständiger Regisseur dazu, „damit das Werk gehörig zusammengefügt und aufgeführt werde, ausserdem ein grosser Fürst oder eine Republik so mächtig wie Venedig, die im stande ist, die Kosten aufzubringen; denn es muss alles mit dem gewaltigen Stoff (sujet), der für gewöhnlich aus der Geschichte entnommen oder allegorisch ist, übereinstimmen[2]).

Unser erster italienischer Gewährsmann ist Benedetto Marcello[3]). Es ist nicht leicht, aus seiner Satire den eigentlichen Kern herauszuschälen, erstens wegen mancher Anspielungen auf venezianische Verhältnisse, die uns teilweise unbekannt sind[4]), zweitens wegen der doppelsinnigen und noch durch Provinzialismen merkwürdig gefärbten Sprache, drittens, weil wir seine ironischen Ratschläge erst ins Positive übersetzen müssen. Aber gerade er führt uns am deutlichsten vor Augen, dass und wie tief die italienischen Opernlibrettisten unter den französischen standen.

Der italienische Dichter, sagt er, ist aus Überdruss an allen möglichen Berufsarten (Mathematik, Medicin etc. etc.) zum Operndichter geworden. So macht er sich denn sein Handwerk leicht. Er thut gelehrt, indem er aus alten Werken (griechischen und römischen), die er massenhaft für seine Zwecke durchstöbert, aber nur oberflächlich kennt, seine Stoffe entlehnt. Aber damit nicht genug! Er verquickt diese antiken Stoffe mit modernen, die er wiederum Zeitgenossen stiehlt, und, um seinen Diebstahl zu verhüllen, mit historischen Floskeln umgiebt. Das macht er folgendermassen: er ändert Vers oder Namen der Personen, wenn er aus dem Fran-

[1]) Bonnet, a. a. O. p. 19, 20.
[2]) Marpurg, a. a. O. p. 422, Bd. 1, Bonnet p. 454.
[3]) a. a. O. p. 6—13.
[4]) z. B. der „Orso in Peata".

zösischen in das Italienische, aus der Prosa in die Poesie, aus der Komödie in die Tragödie übersetzt — „bastando solamente che sia alla notizia del popolo qualche nome istorico delle persone.“ — Der Titel ist symbolisch (z. B. „l'Ingratitudine generosa“ etc.), um der schwerverständlichen Handlung ein Deckmäntelchen von Tiefsinn umzuhängen. Wirklich ausgearbeitet sind nur die wenigen zwei oder drei führenden Rollen, soweit von solchen bei der mangelhaften Charakterzeichnung überhaupt die Rede sein kann. Die übrigen drei, denn mehr als sechs Personen sind für gewöhnlich nicht vorhanden, sind nur Chargen (die, wie wir hinzufügen können, nur dann erträglich sind, wenn sie komisch sind). Der Schauspieler, resp. Sänger ist dem Dichter gleichgiltig. Sein ganzes Streben bei der Conception und Anordnung des Stoffes geht auf möglichst prunkvolle und sensationelle Scenen; vor allem achtet er auf die sog. „accidenti“: Gefängnisse, Gift, Briefe, Mordthaten, also auf Reizmittel, die für die niedrigsten Instinkte der Zuschauer berechnet sind. Geheimnis- und Liebesscenen spielen sich in Gegenwart der Statisten ab. Die Scenen verlängert der Dichter durch lange Arien, damit unterdessen die Arbeiter die Dekorationen ändern können. Dass dadurch, ebenso wie durch die willkürliche Einführung von „spettacoli“ [1]), der Fluss der Handlung gewaltsam aufgehalten wird, kümmert ihn nicht. Mit der Feilung der Sprache giebt er sich keine Mühe; er entlehnt wohl den Alten, aber ihr Versmass versteht er nicht. Dante, der Begründer der italienischen Schriftsprache, und Petrarca sind ihm ganz unverständlich. Seine Diktion ist salopp, er lässt Artikel fort und macht endlose Perioden. Dadurch, dass er gelehrt thut, ohne es zu sein, werden seine Bilder schwülstig, wie der Titel des Werkes. Oft ist der Text so schlecht, dass der Dichter froh sein muss, wenn der Sänger, wie das meistens zu geschehen pflegt, undeutlich und nicht sinngemäss ausspricht; denn dadurch versteht das Publikum wenigstens die schlechten Verse nicht. Wenn der Poet sein Textbuch dem Kapellmeister resp. Komponisten zur Kompo-

[1]) Worüber im dritten Teil zu handeln sein wird.

sition übergiebt, muss er auf dessen Wunsch Scenen streichen oder einfügen, ja selbst das Versmass der Arien ändern. — Das wäre nach Marcello der Textdichter, wie er nicht sein soll.

Muratori[1]) leitet die Regeln für den Operndichter aus der Tragödie her: „Der grösste Fehler," so sagt er, „der ganzen Opernlibrettofabrikation liegt darin, dass der Textdichter schon bei der Wahl seines Stoffes, noch mehr aber bei der Ausführung desselben von Komponist und Sänger abhängig ist. Bevor er ans Werk geht, muss er genau wissen, wie viele Sänger auftreten, und muss ihre Fähigkeiten kennen. Die Längen der einzelnen Partien müssen geometrisch genau miteinander übereinstimmen, damit die Sänger und Sängerinnen nicht eifersüchtig werden. Aber wie schlecht lohnen die Sänger dem Dichter seine Mühe! Ungebildet und auch gesangstechnisch lückenhaft ausgebildet, wie sie sind, verschlucken sie die vielen „klingenden Worte", aus denen ihre Rolle besteht, so dass das Publikum ohne Textbuch keine Silbe verstehen und demnach auch dem Gange der Handlung unmöglich folgen kann. Doch deswegen geht man ja auch nicht ins Theater! Man will nur Gesangskunststückchen hören. Daraus ergiebt sich, dass die Komponisten nicht auf gute Texte („que Drammi che sono molto studiati è contengono sentimenti ingegnosi"), sondern auf süsse, klingende Worte ihr Hauptaugenmerk richten, weil in guten Textbüchern die Verse und Arien („ariette") nicht leicht zu komponieren sind. Auf den inneren Gehalt der Worte kommt es dem Komponisten nicht an. (Muratori sagt: „da es den Meistern ziemlich gleichgiltig, ja eher lieb ist, wenn die Arien ohne kräftige Empfindung und geistreiche Sentenzen sind, wenn sie nur schöne und wohlklingende Worte haben", „poco importando anzi molto giovando a i sopradetti Maestri, sè le Ariette son prive di sentimenti forti, è ingegnose riflessioni, purche abbiano belle ed armoniose parole.") Des Tondichters Schuld also ist es, wenn die Fabel des Stückes den Zuschauern unverständlich bleibt. Das Schlimmste dabei ist der Umstand,

[1]) a. a. O. p. 41—54.

dass gerade diejenige Dichtform, die den eigentlichen Ruhepunkt bilden sollte, das Recitativ, ganz kurz und inhaltlos ist, obgleich doch gerade auf ihm die Verwicklung der Fabel sich aufbauen müsste. Die Katastrophe wird nicht, wie in der gesprochenen Tragödie, vorbereitet und folgerichtig herbeigeführt, sondern überstürzt. Daneben hat der Dichter für die Erheiterung des Publikums durch Einführung einer komischen Episodenrolle zu sorgen, die doch wahrlich in eine gute Tragödie nicht hineingehört, ferner hat er durch häufigen Scenenwechsel die Schaulust zu befriedigen, wodurch die Einheit des Ortes, eines der Haupterfordernisse der Tragödie, also auch des Musikdramas, vernichtet wird. Doch selbst angenommen, der moderne Librettist hätte die ehrliche Absicht, eine echte Tragödie zu schreiben, so wird doch der eigentliche Zweck dieses Kunstwerkes, „Mitleid und Furcht zu erregen", völlig vereitelt, denn es werden in dem Zuhörer nicht nur durch die vielen Unwahrscheinlichkeiten der Handlung, sondern vor allem durch die ungehörige Länge der Arien die Leidenschaften der Helden nicht ausgelöst. Diese Arien nehmen im Drama mit ihrem unnötigen Wortschwall keinen geringen Raum ein („non poca parte del dramma si occupa dalle Ariette, cioè da parole non necessarie; altra ne occupano qui versi, che per compiacere altrui è sovente costretto il Poeta ad inestarvi è che pure sono superflui")[1]). Die Unnatur herrscht heute im Musikdrama. Wer hätte je Leute gesehen, die in der gewöhnlichen Unterhaltung jedes Wort zwei-, dreimal wiederholen, wie das in der Arie regelmässig der Fall ist. Ist es nicht lächerlich, wenn zwei Kämpfende singen? Wer mit so viel Ruhe singt, kann unser Herz nicht rühren! Statt der Monologe, deren Häufung unnatürlich ist, führe man Freunde ein, denen man das erzählt, was man im Monolog hat sagen wollen. Geradezu lächerlich ist es, dass die Heldenrollen von einer weichlichen, weibischen Stimme („con una mollissima e feminile voce") gesungen werden. (Muratori spielt hier auf das zu seiner Zeit im höchsten Flor stehende Kastratenunwesen an, auf das wir, wie auf Recitativ

[1]) a. a. O. p. 44.

und Arie, im musikalischen Teil zurückkommen werden.) Daraus erklären sich auch die vielen Verkleidungsscenen, es ist höchst unglaubwürdig, wenn ein als Frau verkleideter Mann nicht einmal von seinen nächsten Angehörigen als solcher erkannt wird. „Es kann auch die Möglichkeit eintreten, dass auf der Bühne ein verkleidetes Weib lange Zeit für einen Mann gehalten wird, lediglich deswegen, weil es sich unter Leuten befindet, die Weiber zu sein scheinen und es doch nicht sind! („può però essere che naturalmente avvenga in teatro che una Donna travestita sia lungo tempo tenuta per un' Uomo essendo quivi de gli uomini che paiono è pure non sono Donne")[1]). Doch solche Spitzfindigkeiten und Mittelchen („sollecismi d' arte") widersprechen der Tragödie, deren Element die Naturwahrheit ist. Wie lächerlich ist es ferner, wenn jemand den Schlaf herbeiwünscht und sich sofort der Schlummer auf seine Lider senkt! Dann träumt er von einer geliebten Person, die der liebenswürdige Dichter sofort herbeiführt. Billig und unpoetisch ist das Mittel, wodurch die Verwickelung meistens entsteht: die Doppelsinnigkeit von Bildern, Kleidern, Briefen etc. etc. Auf Wahrheit verzichtet der Librettist völlig, im Gegensatz zum Tragödiendichter. Ist es nicht Lüge, wenn ein Herscher aus Liebe auf sein Reich verzichtet oder lediglich, um die grausamen Triebe der Geliebten zu stillen, sich tötet? Welcher Monarch thut das in Wirklichkeit? Der Zweck der Tragödie, den Menschen zu läutern, geht also durch die modernen Musikdramen nicht verloren, sondern dieselben sind sogar im Stande, das Volk zu demoralisieren. Warum geht heute das Publikum in eine Oper? Nur um die Scenerie und die Sänger zu bewundern, um den Grossen zu schmeicheln oder in der Erwartung anderer Vergnügungen[2]). Denn nicht durch das Gemüt wird das Interesse an der Oper wach gehalten, wie bei der gesprochenen Tragödie, sondern durch das Ohr, das durch das Anhören der Musik nur zu bald übersättigt wird. Muratori schliesst mit den Worten[3]): „Die modernen Musikdramen,

[1]) a. a. O. p. 52.

[2]) Wir denken hier lebhaft an die norddeutschen Dramaturgen.

[3]) a. a. O. p. 54.

im Lichte der wahren dramatischen Dichtung, d. h. der Tragödie betrachtet, sind ein Monstrum und ein Sammelsurium unzähliger Lügen („sono un mostro è un' unione di nielle inverisimili") und wenn sich nicht Zeit und Geschmack ändern, wird das Publikum Schauspiele, die so beliebt sind, wie die moderne Oper, stets mit niedrigem, unwürdigem Vergnügen aufnehmen!"

Auch Quadrios Ideal ist der Dichtermusiker[1]); wenigstens soll der Poet etwas von der Musik wissen. Die geeignetsten Stoffe bieten die dem Altertum entnommenen „favole eroiche". Zwar sind auch in den „favole pastorale", die auch schon von den Alten für die Tragödie als unumgänglich notwendig erachteten „machine" und „apparenze" angängig, weil der Dichter in diesen Fabeln seiner Fantasie freien Lauf lassen kann. Dennoch werden sie selten zu Opern verwendet, weil sich keine Gelegenheit bietet, Prunk und „scene di forza" (Gewaltscenen) — zwei gleichfalls hochwichtige Dinge — einzuführen. Auch die komischen Stoffe können aus dem gleichen Grunde für die Oper keine Verwendung finden. Was die äussere Gestaltung anbetrifft, so sind drei Akte das Gewöhnliche im Musikdrama. Im ersten Akt soll man wenigstens von den Hauptheldeu und denjenigen Thatsachen sprechen, die für die Kenntnis der Fabel des Stückes wichtig sind, also die Exposition geben. Im zweiten Akt muss die Verwickelung gegeben und die „accidenti"[2]) wunderbar sein und sich doch natürlich aus der Handlung ergeben. Die Peripetie im dritten Akt muss stets vom Ernsten zum Heiteren geschehen, und zwar soll die Lösung am besten durch die sog. agnizione, d. i. nach Aritoteles die Wiedererkennung, geschehen. Die Liebe siegt über den Hass. Der Tugendhafte soll belohnt, der Frevler bestraft werden, aber nicht mit dem Tode, denn das Publikum will sich amüsieren. Im einzelnen muss der Dichter — das hat schon Salvatori[3])

[1]) a. a. O. p. 434 ff.

[2]) Darunter versteht Quadrio das Gleiche wie Marcello.

[3]) Andrea Salvatori, ein Florentiner, war ein geschätzter Librettist. Seine Werke erschienen 1668 zu Rom (bei Ercoli, in 2 Bdn.) s. Quadrio,

gesagt — innerhalb eines Aufzuges sog. „scene di forza" einführen, z. B. Kämpfe oder ähnliche dem Zuschauer unerwartete Dinge, muss sich aber in der Anzahl dieser Scenen beschränken, damit sich das Publikum nicht langweilt, und aus Rücksicht gegen die Sänger. Der Librettist muss nicht nur wissen, wie viele Personen auftreten — nach Salvatori dürfen es nicht weniger als vier und nicht mehr als sieben sein —, sondern er muss auch darauf achten, dass die tüchtigsten Sänger ihre Arien am Ende eines Aufzuges ausführen. Denn da wünscht das Publikum einen besonderen Höhepunkt. Sind in einer Scene zwei Personen („interlocutori") beschäftigt, so darf jeder einzelne nicht mehr als fünfzig Verse sprechen, (wenn es nur eine ist, natürlich entsprechend weniger); auch kommt es darauf an, ob der Sänger ein Recitativ oder eine Arie zu singen hat. Die Arie ist anstrengender als das Recitativ, muss daher auch weniger umfangreich sein. Ein Hauptgewicht muss der Dichter auf die Charakteristik der Personen legen und besonders darauf achten, dass die Charakterzüge sich genau aus der Wesenheit und dem Rang des Einzelnen ergeben.

Quadrio ist der einzige Dramaturg seiner Zeit, der die äussere und innere Gestaltung von Arie und Recitativ[1]) genau festlegt.

Das Recitativ muss stets am Anfang der Scene stehen. Weil es all' das enthält, was einer besonderen Betonung bedarf, Gespräche, Ratschläge, Intriguen und all' das, was zur Handlung gehört, darf es nicht zu lang und nicht zu kurz sein. Perioden und Satzkonstruktionen dürfen nicht zu lang sein (s. Marcello), denn nur dann versteht das Publikum den Inhalt, nur dann kann der Komponist dem an sich einförmigen Recitativ durch mannigfaltige Behandlung der Versschlüsse grössere Lebhaftigkeit verleihen, nur dann kann der Sänger seinen Athem richtig verteilen. In den sog. „Scene di forza" (s. oben) ist das Recitativ geeigneter als die Arie. Was das Versmass anbelangt, so sollen es 7- und 11silbler sein, ab-

a. a. O. p. 463—64 und de Laborde, „Essai sur la mus.", II, p. 291 (Paris 1780).

[1]) a. a. O. p. 443 ff.

wechselnd und gemischt, je nachdem es passend ist. Reime soll man mindestens an den Versschlüssen anbringen, um der Musik entgegenzukommen.

Weil nun aber das Recitativ allein das Publikum langweilen würde, da darin die Sänger keine Gelegenheit haben, mit ihrer Kehlfertigkeit zu prunken, so muss in jeder Scene eine Arie stehen. Leider haben die Sänger eine phrasenreiche Arie auch in den tragischsten Momenten gesungen, z. B., wenn sie sich töten wollten; dadurch hat das Publikum die Arien satt bekommen. Den Inhalt der Arie sollen Gelübde, Gebete, Lobsprüche, Liebes- und Schmerzensäusserungen bilden.

Es kommt darauf an, den Unterschied zwischen den verschiedenen Ariengattungen genau einzuhalten. Quadrio unterscheidet Canzonette oder Arie semplici und Arie composte.

Die Aria semplice ist die einstimmige und ist entweder eine escita, eine media oder eine d' ingresso. Escita (von Escire) heisst diejenige Arie, welche von einer die Scene verlassenden Person gesungen wird. Sie ist besonders in Monologen anzuwenden. Die Seele der escita ist die Anrede (apostrophe).

Die Media, in der Mitte einer Scene, ist selten zu verwenden, damit nicht die anderen Mitwirkenden bis zur Mitte der Scene unbeschäftigt sind. Nur in ihr ist die sonst in allen anderen Gattungen verpönte Frage erlaubt.

Am häufigsten muss die Aria d' ingresso sein, denn der Schlusseffekt muss der stärkste sein[1]). Dabei soll der Dichter

[1]) Die ganze Stelle lautet wörtlich (a. a. O. p. 442): „Perciocche le Escite si adoperano, quando un personaggio esce di scena; le Medie a mezzo una scena; è gl' Ingressi al chiudersi della scena. Ora le Escite stanno bene ne' soliloqui, ne' quali riescono veramente al popolo accette. Ma bisogna valersene in vero assai parcamente. La medesima parsimonia usar si dee nelle Medie; perche riescono fredde ogni volta, che a mezzo una scena gli Attori sono obbligati a star cosi mutoli, è ritti ad udire l' altro, che canta a tutt' agio. Gl' Ingressi saranno più, che altra Aria usitati, perchè veramente il popolo languisce, è s' annoja, qualora non sente terminarsi la Scena con ispirito, è con vivezza."

Quadrio sagt als ausdrücklich „gl' Ingresso al chiudersi della

beachten, dass eine Scene nicht mit einer escita beginnt, wenn die vorangegangene mit einer d' ingresso geschlossen hat, damit nicht durch das Aufeinanderprallen der beiden Instrumentalbegleitungen die Wirkung beeinträchtigt wird. Im einzelnen[1]) darf der erste Teil der Arie nicht zu lang sein, weil er vom Sänger wiederholt wird und weil darin immer für die musikalische Ausschmückung Raum bleiben muss; deswegen muss auch dieser erste Teil einen in sich abgeschlossenen Gedanken enthalten. Zweitens muss die Arie auch im Versmass die jeweilige Gemütsbewegung zum Ausdruck bringen. Für das Schreckliche eignet sich der 10silbler, für das Zarte mehr der 5- und 6silbler, drittens muss die Arie einen wohlgeordneten Reim aufweisen: der letzte Vers soll sich mit einem vorhergehenden reimen. Viertens müssen Versmasse und Form wechseln. Und fünftens muss die Arie aus dem Recitativ hervorwachsen.

Während der Dichter im Recitativ über den gewöhnlichen Empfindungskreis hinausgehen darf, sei es, um die etwaigen Vorzüge des Inhalts hervortreten zu lassen, sei es, um es anmutiger zu gestalten, muss er in der Arie, obschon sie an sich poetischer veranlagt ist als das Recitativ, sich mässigen und muss durchwegs auf schlichten und zärtlichen Wortausdruck bedacht sein. Hingegen ist er in den kleineren Arien (Ariette) mehr gebunden, weil das Volk darin Gemeinplätze liebt[2]), um sie zu Hause nachsingen zu können. In den Arietten soll

scena". „Ingresso" heisst aber „Eintritt"; also ist die eigentliche Bedeutung der „aria d' ingresso": Eintrittsarie. Das widerspricht Quadrios Definition. Wie unsere späteren Untersuchungen des Servio Tullio-Textes zeigen werden, könnte man fast nur im ersten Akt einige Arien so nennen. Denn mit Ausnahme des Prologs und der Aktschlüsse können wir nur aus der Regiebemerkung „è detti" zu Anfang der Scene schliessen, dass der Sänger der betreffenden Arie auf der Scene bleibt, dass also eine Aria d' ingresso vorliegt. Schliesslich thut der Name ja nichts zur Sache, da Quadrio weder formell noch inhaltlich streng unterscheidet. Schon die Reihenfolge Escita, Media, d' Ingresso ist bedenklich. Übrigens bezeichnet Forkel (a. a. O. p. 160) Quadrios Werk, doch nur teilweise mit Recht, als ein Chaos!

[1]) s. Quadrio, a. a. O. p. 444—448.

[2]) Bei Quadrio, Muratori und Marcello dürfen wir nicht vergessen, dass sie vorzugsweise die Volksbühne Venedig im Auge haben.

der Dichter ferner Gleichnisse geben, z. B. mit Schmetterling, Schiff, Bächlein, Unwetter etc., weil daraus der Komponist für seine Musik gewinnen wird. Doch müssen sich die dramatischen Arietten (Ariette che hanno per argomento alcuna azione), vor solchen Gemeinplätzen hüten, weil dadurch die Klarheit der Handlung getrübt wird.

Zu den Arie composte gehören die Duette und Chöre. Duette sind am besten in der Mitte einer Scene einzuführen. Am Ende des letzten Aktes muss der Chor stehen, denn „es freut sich das Volk, alle diejenigen Stimmen vereinigt zu hören, die es im einzelnen während der Oper bewundert hat.“ — —

Wir haben mit gutem Grunde Quadrio so ausführlich reden lassen. Denn ausser Marcello ist es besonders er, dessen Darlegungen uns für die Kritik des „Servio Tullio“-Textes einen Massstab liefern.

Überblicken wir die Auslassungen unserer Dramaturgen über den Text, so fällt uns die markante Übereinstimmung ihrer Urteile auf. Sie tadeln alle die Abhängigkeit des Dichters vom Tonsetzer und die damit zusammenhängenden Faktoren. Als Muster für den Operntext bezeichnen sie das gesprochene Drama, insbesondere die Tragödie. Die Mehrzahl von ihnen fordert historische oder allegorische, nicht zu verwickelte Stoffe. Ihr Ideal ist der Dichtermusiker, eine klare Disposition des Stoffes, logischer Aufbau, sinngemässe Verwendung und Gestaltung der Form: Arie, Recitativ; im einzelnen gute Charakteristik, Vermeidung aller störenden auf Verwechslung und Wundern beruhenden Unwahrscheinlichkeiten und eine reiche geordnete Sprache.

Wenn wir nun das Textbuch des „Servio Tullio“ im Lichte der Dramaturgen betrachten wollen, so müssen wir zunächst unser Augenmerk auf den Stoff richten.

Terzago hält sich bei der Wahl des Sujets scheinbar an die Grundregeln der Dramaturgen. Er entnimmt den Stoff, wie er im Argomento ausführlich darlegt, dem Livius. Gehen wir ihm aber etwas zu Leibe, so stellt sich heraus, dass er nicht nur ungenau citirt (es ist das 40. Kapitel des 1. Buches der 1. Dekade), sondern auch die historischen Thatsachen etwas verwirrt, was uns auf die Vermutung bringt, er habe

den Livius aus zweiter Hand. Sonst könnte er nicht, vielleicht den Fall Romulus und Remus verwechselnd, behaupten, „die beiden Marcier seien von Tarquinius Priscus ausgesetzt worden", wovon Livius kein Wort erwähnt. Sonst könnte er ferner nicht davon reden, dass die Brüder „in Verkleidung unerkannt am Königshofe verweilten", während doch Livius ausdrücklich „zwei verwegene Hirten, die von den Marciern zur That ausersehen waren, mit ihrem gewöhnlichen Ackerbaugerät scandalieren" lässt. Das mag genügen, den Spott Marcello's „es reiche hin, von der Historie nur die Namen beizubehalten", zu erhärten.

Terzago schaltet mit den historischen Personen ganz frei. Den Brüdern Marcius giebt er ein Schwesterchen Silvia, die von Tanaquil dem Tarquinius als eigenes Kind untergeschoben sein soll, von der aber Livius nichts weiss. Tullia (so heisst die Tochter der Tanaquil in der Geschichte) wird Schwester des Servio Tullio, damit der Dichter mehr Liebespaare erhält, Titus Marcius und Junius Marcius werden in Weiberkleider gesteckt, um einerseits das, auch bereits im Kastratenunwesen gegebene, erotische Element hineinzubringen, andrerseits, um durch das Verwechslungsmotiv die dramatische Verwickelung nach dem Geschmacke der Zeit möglichst undurchsichtig zu gestalten. Nun werden noch drei Liebhaber, Egerio, der Enkel des Tarquinius Priscus, Rutilio, der Vertraute der Marcier, und Licinio, der Hauptmann der königlichen Leibwache, ganz willkürlich auf die drei Frauengestalten verteilt, damit die Paare miteinander karambolieren können. Die zwei komischen Personen, Albina, und Linco, hat der Dichter, ganz nach dem Vorbilde der Venezianer, zur Erheiterung der Zuschauer frei hinzugedichtet und dadurch ein kräftiges Gegengewicht gegen den Schwulst von Intriguen geschaffen. Denn mit diesen beiden Figuren kommt ein volkstümlicher, frischer Zug in die Handlung. Das Urbild des komischen Dieners ist der „servo ridicolo" der commedia dell' arte des 16. Jahrhunderts[1]). Linco hängt mit scheuer Ehrfurcht an seinem Herrn Egerio, und die Klage über sein Dienerlos klingt

[1]) s. darüber Kretzschmar, a. a. O. p. 7.

wie eine Vorahnung des Mozart'schen Leporello. Albina ist das Prototyp der alten Dienerin, der verliebten komischen Alten, die mit rührender Hingebung dem Königshause dient und in dem Glück ihres Pflegekindes Silvia Ersatz für die ihr versagte Liebe findet. Wie verwaschen sind dagegen die übrigen Charaktere! Tullia, Valerio, Drusilla, Rutilio, Licinio und Egerio sind eitel Werkzeuge der Liebesintriguen. Terzago baut die Handlung schematisch auf den Abstufungen — Liebes-Klage — Verzweiflung — wiedererwachende Hoffnung — auf. Nur das eifersüchtige Wüten der Drusilla und die Mordpläne des trotzigen Egerio sind das aus der Handlung hervorwachsende, natürlich ritardierende Moment. Geradezu abstossend wirkt das beständige Schwanken der beiden Frauen Silvia und Tullia, die nur aus Eifersucht, Neid und Koketterie ihre Gesinnungen wechseln. Tanaquil's pietätvolle Einwilligung in die Heirat mit Drusilla (Junius Marcius) entspringt der Weissagung des Geistes (ombra) ihres verstorbenen Gatten. Dass auch sie von Koketterie nicht ganz freizusprechen ist, beweist ihr Sträuben gegenüber den stürmischen Werbungen des Junius. Egerio ist ein arglistiger Thronschleicher, der selbst vor Gewaltmitteln, (er will ja Servio Tullio durch einen vergifteten Brief ermorden lassen), nicht zurückschreckt. Durch die Gartenscene (I, Sc. 9), in der sich die Liebespaare im Dunkel der Nacht verkennen, kommt sogar Rutilio in den Verdacht, seinen Freund verleugnet zu haben. Die unglücklichste Figur ist Licinio. Er giebt den launenhaften Schönen den Spielball ab und geht schliesslich ebenso leer aus, wie Egerio und Rutilio. Von einer individuellen Charakterzeichnung kann man wohl höchstens bei Servio Tullio sprechen, der, von seinem Herrscherberuf durchdrungen, eine gewisse Gelassenheit und Ruhe zur Schau trägt. Warum er so hervorragt, errät man: Servio Tullio ist der Ahnherr des Kurfürsten Max Emanuel!

Wie schon in der biographischen Notiz über Terzago kurz gestreift wurde, überragt der Text zur Oper „Servio Tullio" in nichts die übrigen Librettos des Dichters. Terzago ist der von Kretzschmar[1]) bereits gekennzeichnete echte Vene-

[1]) vgl. dazu Kretschmar, a. a. O., p. 16.

zianer seiner Zeit. „Der ganze Aufwand von Geist lässt sich auch bei ihm auf die Formel ziehen: 2, 4 oder 6 Liebhaber gegen 1, 3 oder 5 Prinzessinnen, einer geht leer aus. Die Verwicklungen in dieser einfachen mathematischen Aufgabe entstehen dadurch, dass Dame B, welche vom Prinzen A geliebt wird, ihre Neigung dem General C schenkt, der wieder sein Auge auf die Fürstin D geworfen hat. Sie entstehen ferner dadurch, dass etliche Liebhaber karambolieren, dass die Frauen ihre Gefühle zwischen mehreren Bewerbern teilen, in ihren Neigungen schwanken, dadurch dass die Interessen des Herzens mit denen der Politik kämpfen, dass Verbindungen, welche mit Eifer und Leidenschaft gesucht werden, plötzlich auf ungekannte Verwandtschaftsverhältnisse stossen, endlich dadurch, dass eine Reihe von Personen im Stücke nicht diejenigen sind, für welche sie sich ausgeben. . . . Es sind überwiegend Verkleidungsstücke!“ Hier liegt auch der Berührungspunkt mit dem weltlichen Drama der Zeit, wie es auf der deutschen Wanderbühne das Repertoire beherrschte. Schon Carl Heine[1]) hat auf diesen Zusammenhang hingewiesen. Das Publikum war durch den Prunk der Oper so verwöhnt, dass es auch im Schauspiel auf der einen Seite fürstliche Personen und kriegerische Vorgänge, auf der anderen die volkstümliche Schilderung des Bauern- und Hirtenlebens zu sehen wünschte. Vergleichen wir die Zusammenstellung der Motive, welche Heine aus den weltlichen Dramen excerpiert hat[2]) (— Fürstliche und kriegerische Pracht, Bauern- und Hirtenleben, Herrschsucht, Wollust und Liebesuntreue, treue Liebe, geplanter und ausgeführter Mord und Selbstmord, Grossmut und Standhaftigkeit, Missverständnisse, Belauschungen, Verkleidungen, Verstellungen und angenommene Namen, Bilder, Briefe, Prophezeiungen, Geistererscheinungen — —) mit den Opernlibrettos Terzago's, so ist der Einfluss der Operndichtung auf das weltliche Drama der Zeit in die Augen springend.

Betrachten wir nunmehr wieder die Operndichtung Terzago's, so sehen wir, er verzichtet auf eines der wichtigsten Postulate

[1]) Carl Heine, „Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched“. Halle 1889, p. 14.

[2]) a. a. O., p. 15 bis 23.

des Quadrio; auf die scharfe Charakteristik der Personen. Die Handlung wird mühsam weitergeschoben, einerseits durch die fortwährenden Monologe — nach dem einen Schema Liebeszweifel, — andererseits durch die „accidenti“. Dieselben verbinden nicht, wie Quadrio will, das Wunderbare mit dem Wahrscheinlichen, sondern sind gewaltsame Eingriffe in die logische Entwickelung der Handlung; es gehören hierher z. B. die Ombrascenen, von denen die eine (I, 1) durch die Prophezeiung der Thronbesteigung des Servio Tullio die Grundlage der Handlung bildet, während die andere (I, 28) ebenfalls die Katastrophe herbeiführen hilft. Die Briefscene im ersten Akt (Sc. 26), in der Egerio seinem Sklaven Linco den Auftrag giebt, Servio Tullio durch einen vergifteten Brief aus dem Wege zu räumen, mutet direkt wie ein Exempel auf die von den Dramaturgen gerügten „accidenti“, (Gift etc.) an. Der Adler des Zeus, der den Brief dem Linco entreisst, (I. 28). also der „deus ex machina“ ist eine ganz äusserliche Verquickung antiker Elemente mit modernen. Quadrio fordert nach dem Muster der Tragödie für den ersten Akt die Exposition. Terzago nimmt aber bereits in der Gartenscene, der neunten des ersten Aufzuges, die Verwickelung, die erst im zweiten Akt erfolgen soll, vorweg und ermüdet so den Zuschauer in den zwei letzten ihrer dramatischen Kraft beraubten Akten. Der dritte entspricht allerdings hinsichtlich der Peripetie den dramaturgischen Gesetzen. Der Umschwung geschieht vom Ernsten zum Heiteren durch die Wiedererkennung (agnizione). Die von Quadrio so geschätzten, uns aber recht lächerlich-theatermässig erscheinenden „scene di forza“ fehlen in keinem Aufzuge. Im ersten (Sc. 26) droht Egerio dem vor dem Mord erschreckenden Diener mit dem Tode, als der Adler den Brief raubt (I, 28), erdröhnt ein furchtbarer Donnerschlag; im zweiten (Sc. 19) und dritten Akte (Sc. 14) kämpfen Drusilla und Egerio. Charakteristisch für diese Scenen, wie überhaupt für das ganze Libretto, ist der immer versöhnliche Ausgang dieser Kämpfe, womit der Dichter die Forderung unserer Dramaturgen, dass die Oper zur Ergötzung des Publikums zu dienen habe und daher nie tragisch werden

dürfe, pünklichst erfüllt. Die Vorschrift Marcello's und Quadrio's, dass nicht mehr wie 6 oder 7 Personen auftreten dürfen. erfüllt unser Dichter nicht. Er fröhnt vielmehr - das rügte ja Muratori! — der Eitelkeit der Sänger und misst die Rollen genau ab, dass ja eine Nebenrolle nicht weniger Arien habe, wie eine Hauptrolle.

Die Regeln Quadrio's bezüglich des Recitativs finden wir im „Servio Tullio" streng eingehalten. Alles die Entwickelung des Dramas Bedingende, Gespräche, Ratschläge, Zweifel, Entschlüsse, Beobachtungen, Weissagungen etc. etc., werden im Recitativ erörtert, das durchgehends am Anfang steht. Schlag auf Schlag folgen die Gedanken auf einander und drängen unaufhaltsam zur Arie hin, die auf diese Weise in der That aus dem Recitativ hervorwächst. Sehr häufig tritt das Recitativ im „Servio Tullio", wie überhaupt in den damaligen Opern, als Monolog auf[1]). Das tadeln die Dramaturgen nicht mit Unrecht. Denn diese Monologe sind ganz schablonenmässig gearbeitet. Bei der geringen Individualisierung der Gestalten und bei dem Überwiegen der Liebesintriguen, werden den einzelnen bei den Intriguen beteiligten Personen immer wieder die gleichen, stereotyp wiederkehrenden Betrachtungen über den Barometerstand ihres Liebeswerbens zugeteilt. Nur die Monologe des Linco und der Albina ragen hervor und beweisen in ihrer Frische und Volkstümlichkeit die spezielle Begabung der Venezianer für das Pastoral-Komische.

Die Sprache entbehrt nicht des poetischen Schwunges, ohne dadurch an Klarheit der Diktion besonders viel einzubüssen. Wenn der Dichter auch nicht im einzelnen scharf typisiert, so scheidet er doch höfisches und volkstümliches Element in der Färbung recht scharf.

Das Versmass ist eine Mischung verschiedensilbliger kurzer und langer Verse (zumeist 7- und 11 silbler), wodurch dem Komponisten in die Hände gearbeitet ist. Wenn z. B. Tanaquil, deren Witwentrauer gar nicht übel gezeichnet ist, sich die Weissagung ihres Gatten vergegenwärtigt, wie ist

---

[1]) In I, 16 sogar ohne angehängte Arie.

da der Wechsel zwischen Hoffnungsfreude und Resignation schon äusserlich in dem Versmass gekennzeichnet[1])! Welchen Gegensatz dazu bilden die plumpen hinkenden Verse und die rustikane Ausdrucksweise der Linco-Recitative[2]) oder des Monologs der lebenslustigen alten Albina, die mit überlegenem Lächeln das Netz der Verwickelungen durchschaut und sich wie die jüngste in Liebesliedern ergeht, wie heben sich dagegen wieder die militärisch straffen Verse des Licinio ab!

Die Versschlüsse weisen stets einen Reim auf. Durch die daraus entspringende Metrik wird der Komponist in trefflicher Weise auf die Arie geführt; man vergleiche z. B. I, Sc. 6, den Recitativschluss:

„E il proverbio non falla
Che Amor che va di notte e una farfalla."

worauf die reizende Arie:

Citellette
Lascivette
D' oggi di etc. etc.

folgt.

---

[1]) vgl. I, 4:

„Ah Tarquinio! cosi vuoi ch' jo t' intenda?
Che di Servio la destra
Stringa il Scetro di Roma, è Silvia insieme
Sai ben tu se m' è caro ....."

[2]) vgl. I, 5:

„Quando un cieco guida l' altro
Ambidue van nella fossa.
Sciagurato mestiere
E quello di chi serve,
Se non mancan giamai
Di malanni per lui mille caterve."

Echt volkstümlich ist es, dass Linco die Gassenweisheit stets auf seine Lage anwendet (z. B. I, 5, s. o.), „wenn ein Blinder den anderen führt, fallen beide in den Graben", er durchschaut das Tollkühne in dem Mordauftrag seines Herrn, traut sich aber nicht zu widersprechen, denn „der Diener muss mit dem Herrn den Hals brechen!" Als Kuriosum sei die Stelle in Akt III, Scene 23, citiert, wo er sagt, er habe keine Zeit zum Faulenzen, wie das Volk, denn er habe keine Ruhe bei Tag und Nacht (Textbuch p. 111) „che riposo non ho notte, ne di".

Im Dialog herrschen die kurzen Fragen- und Antwortspiele sowie die sog. „a parte's“ (bei Seite gesprochene kurze Bemerkungen).

Die Unterscheidung Quadrio's bezüglich der Arie semplice in escita media und d' ingresso ist für unsere Untersuchungen belanglos. Wenn auch Quadrio damit inhaltliche Unterschiede feststellt, die wir, z. B. die Apostrophe in der Aria d' ingresso, im „Servio Tullio“ bestätigt finden, so hat für uns doch nur das Metrische Bedeutung, insofern der Dichter im Sinne Quadrio's, seine Charaktere schon äusserlich metrisch kennzeichnet.

Betrachten wir uns die einzelnen Personen nach der metrischen Gestaltung ihrer Arien, so ist am häufigsten die Mischung von 8- und 7 silblern. Sie werden ebenso für Liebesäusserungen wie für Drohungen benützt. Quadrio's Vorschrift, bei der Charakteristik des Schrecklichen den 10silbler zu verwenden, ist also hier nicht befolgt. Dagegen finden wir eine grosse Anzahl von Arien mit 5- und 6silblern, man vergleiche z. B. die Arie der Silvia III, Sc. 3 „Vo far che tu sia“ etc. oder die der Tullia (I, Sc. 9 „Dio d' Amore non mi tradir“) etc. etc.

Wir wissen ja, dass Quadrio dieses Versschema zum Ausdruck des Zärtlichen vorschreibt. Auch den von diesem Dramaturgen gutgeheissenen starken Wechsel längerer oder kürzerer Verszeilen, also von 3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 8- bis 11silblern finden wir im allgemeinen durchgeführt. Den grössten Wechsel weisen die Arien der Albina auf. So hat ihre erste Arie (I, Sc. 6) „Citellette, lascivette“ 4-, 3-, 7-, 9-, 11silbler innerhalb von 11 Zeilen, die Arie „Semplicetti non sapete“ (II, Sc. 8), 4-, 6-, 7-, 8silbler, in der Arie „in amar ci vuol“ (III, Sc. 9), finden wir in 14 Zeilen: 3-, 4-, 6-, 7-, 8silbler), in der Arie „non son giovine“ (III, Sc. 19) 3-, 4-, 7-, 8silbler in 6 Zeilen. Dass der Dichter damit eine Charakteristik des Geschwätzigen beabsichtigt, steht ausser Zweifel. Auch zum Ausdruck lebhafter Empfindung (Freude, Schmerz, Wut) gebraucht der Dichter diesen Wechsel. Hierher gehören die Arien des Servio Tullio, „Mi fan guerra“ (I, Sc. 11), hat 4-, 6-, 8-, 11silbler bei 6 Zeilen, die des Rutilio „O escimi dal cor“ (II, Sc. 6), hat

4-, 5-, 6-, 7silbler bei 5 Zeilen) und die des Licinio „Falso Dio“ (I, Sc. 12) hat 3-, 4-, 7-, 8silbler bei 9 Zeilen. Auffallend oft benützt der Dichter bei den Figuren Silvia und Tullia den 4- und 2silbler. Die Anwendung gleichzeiliger Arien ist selten. Solche haben wir bei Drusilla „Quanto posso amar“ (I, Sc. 24), 7silbler, 4 Zeilen, Tanaquil (I, Sc. 4), „E un sogno la vita“ (6silbler, 6 Zeilen), Silvia (II, Sc. 2) „Jo non so“ (8silbler, 6 Zeilen) und bei Valerio's Arie (III, Sc. 22) „E cupido“ (8silbler, 4 Zeilen).

Terzago verfährt bei der Verteilung der Arien an die einzelnen Personen schematisch. Drusilla und Servio Tullio haben je 8 Arien, Tanaquil und Tullia je 7, Silvia und Albina je 6, Egerio, Linco, Valerio, Rutilio und Licinio je 5, Ombra je 2 Arien.

Die Mehrzahl der Arien bezeichnet der Dichter als da capos, d. h. als solche, die den zweizeiligen Hauptgedanken (Quadrio fordert ja für den ersten Teil der Arie einen kurz gefassten in sich abgeschlossenen Gedanken!) am Schluss wiederholen, wovon bei der Betrachtung der Musik noch näher zu reden sein wird. Die da capo-Arie ist überwiegend betrachtenden Inhalts. Sie verleiht den verschiedenen Phasen der Liebe und des Trotzes Ausdruck. Die wenigen dramatischen Arien, welche Mordbeschluss und Rache ausdrücken, sind sehr kurz, höchstens 6zeilig. Auch „Gemeinplätze“ enthaltende Arien sind vorhanden, wie z. B. die Arie der Tanaquil (I, Sc. 4) „È un sogno la vita“ [1]). Nicht selten ist die kleine Arie, die nicht auf da capo-Art sondern entweder ganz (der Prolog bietet dafür einige Beispiele) oder gar nicht wiederholt werden. Diese kleine Arie ist wohl mit der Arietta, Aria cavata (Cavatine) oder Canzonetta identisch.

Der Reim ist ganz frei behandelt. Bei den 4zeiligen Arietten ist das Schema abba oder abab sehr häufig. Bei den 5zeilern fanden wir die Schemata abccb, aabba, abbca und abccb. Bei den 6zeilern abccab, abcabc, abbccb, abaccb, bei den 7zeilern abbccaa, abccddb, abbcaac, bei den 8zeilern ababcdcd und abccddab . . . . . Die Mannigfaltigkeit der Reime lässt also nichts zu wünschen übrig.

[1]) Völlig recitativisch durchgeführt sind I, Sc. 3 u. 16, II, Sc. 19.

Innerhalb der Scenen bringt Terzago durch kurze Duette eine wohlthuende Abwechslung in den Dialog. Grosse Duette dagegen im Quadrio'schen Sinne der „Arie composte“ finden sich nur äusserst selten, was um so auffallender ist, als ja der Komponist Steffani ein Meister in dieser Form war. Doch davon wird im musikalischen Teil noch des näheren zu handeln sein.

Die Sprache, deren sich Terzago befleissigt, ist im ganzen vornehm und fliessend und hält sich streng in den Grenzen der höfischen Etikette. Der Dichter verfügt über einen grossen Reichtum an Bildern, überhaupt an Worten, was dem Fluss der Reime sehr zu statten kommt. Auch in der äusseren Anlage der Scenen macht er feine Unterschiede, indem er sie ganz dem jeweiligen Stimmungsgehalt der Dichtung anpasst. Die Empfindungen der Liebe weiss er vom bangen Verzagen, stillen Hoffen bis zur Leidenschaft zu steigern und erweist sich damit als echter Venezianer. Auch aus seinen anderen am Münchener Hofe aufgeführten Werken[1]) ersieht man, dass Terzago zwar kein weltbewegendes Genie war, das in der Erkenntnis der Schäden seiner Zeit gelernt hätte, eigene Wege zu gehen, immerhin aber ein geschickter Librettist, der dem Geschmack des Publikums, vor allem dem Kurfürsten und seiner erlauchten Gemahlin zu schmeicheln wusste. Das Libretto zum Drama per musica „Servio Tullio“ ist typisch für die venezianische Prunkoper zu Ende des 17. Jahrhunderts. Es bietet dem Komponisten Gelegenheit zum Glänzen mit Arien und Duetten, es befriedigt aber vor allem durch den häufigen Scenenwechsel und durch die Einfügung der Balletts die Schaulust der Menge. Von diesem Standpunkt des Dekorativen müssen wir unserer Oper „Servio Tullio“ nahen, dann werden wir nicht zu jener einseitigen Verdammung dieser „Textfabrikation“ gelangen, ein Schlagwort, mit dem die Musikhistoriker, selbst ein Hermann Kretzschmar, die venezianische Oper bisher abgethan haben.

Aus der nun folgenden Untersuchung einer anderen zeit-

---

[1]) deren Textbücher die Münchener Hof- und Staatsbibl. besitzt und deren Inhalt Rudhart angegeben hat.

genössischen Oper, des „Orlando generoso“, zu welcher Steffani gleichfalls die Musik geschrieben hat, wird hervorgehen, dass das Libretto zu „Servio Tullio“ immer noch zu den besseren venezianischen Operntexten gehört.

Die Oper „Orlando generoso“ wurde von Ortensio Mauro gedichtet und von Ludwig Postel übersetzt[1]). Aus der Inhaltsangabe[2]) wird man ersehen, dass auch in diesem

---

[1]) Ortensio Mauro, der später auch Händels Textdichter wurde, kam (nach Chrysander a. a. O., p. 321) im Jahre 1671 an den Hannoveraner Hof, war dort Hofpoet, geh. Sekretär, Hofceremonienmeister und politischer Agent in einer Person. Er dichtete für Steffani von den 15 Hannoveraner Opern, die Chrysander kennt, 11. Die Oper „Orlando“ wurde nach Chrysander (a. a. O., p. 320) zum ersten Male im Jahre 1691 zu Hannover und im Jahre 1696 in Hamburg aufgeführt. Die kgl. Bibl. Berlin besitzt einen Band, enthaltend die Ouverture, sowie 20 Arien und Duette (part. mscr. 21206 fol.) dgl. Arien und Duette derselben Oper in einem Sammelbande (part. mscr. 21204 qu. 4, auch im British Mus., London, befinden sich Ouverture und Arien aus „Orlando“. [Vgl. die angefügte Operntabelle]; eine vollständige Partitur des „Orlando“ konnte ich nirgends finden. Dagegen besitzt die kgl. ff. Bibl. Dresden ein Textbuch zum „Orlando generoso“ F. 424 No. 5, Drama per il teatro di Hannover MDCXII. So lautet das Titelblatt; dasselbe trägt folgende handschriftliche Widmung, die, den Buchstaben „LPA“ nach (Ludovicus-Postel Autor) von Ludwig Postel, dem bekannten Hamburger Dichter, herrührt:

„Orlando est trop heureux s'il vous peut divertir, mais il se jueuira de la vieille folie, pour peu qu' il puisse entretenir. L. P. A.“

Auf die drei Personenverzeichnisse (italienisch, französisch und deutsch) folgt eine kurze Angabe der Quintessenz des Stoffes:

„Se delira un Eroe per vani amori
Le piu brevi foglie son le migliori“.

Die ganze, eigenartige Anordnung des im italienischen Urtext gedruckten Textbuches ist die folgende: Jeder Scene, die mit einigen kurzen Regiebemerkungen versehen ist, geht eine italienische und deutsche Inhaltsangabe voraus. Die deutsche Übersetzung des Textbuches von Postel findet sich in dem mir von der grossh. Bibl. Weimar gütigst zur Verfügung gestellten sechsten Bande der Hamburger Opern. Postel ist sich wohl bewusst, dass seine Übersetzung im ganzen recht sklavisch ist, denn er sagt in der Vorrede: „Wenn der geneigte Leser ein und andere vielleicht hart lautende Redensarten oder auch ungewöhnlich scheinende metra bestens excusiren wird“.

[2]) „Roland hat sich in eine chinesische Prinzessin Angelika verliebt, der er auch bis nach China nachgereist ist, ist aber so unglücklich, dass seine undankbare Schöne ihm eine weit geringere Person, den Medor,

Werke die sogenannte Handlung nichts weiter ist, als eine endlose Reihe von Liebesklagen und Intriguen und daraus sich ergebenden Verwickelungen, die durch Zaubermacht geschürzt und auch wieder gelöst werden. Genau wie im „Servio Tullio“ glaubt sich auch hier jeder Liebende von seiner Schönen betrogen, weiter nichts, als ein Mittel, das Stück zu verlängern. Und doch berührt uns im „Servio Tullio“ der deus ex machina (Götterprolog — Ombra-Adler), d. h. die Leitung der Handlung durch den Geist des toten Römerkönigs, der schützend seine Hand über das Erbe des römischen Thrones hält, um vieles sympathischer als das kindische Zauberspiel im „Orlando generoso“, welches sich ungebührlich breit macht. Wir müssen da freilich auch die Quelle dieses Operntextes verantwortlich machen, nämlich Ariost's „Orlando furioso“ [1]), in welchem das Zauberelement

---

vorzieht und ihrer Liebe würdigt, zu solchem Leidwesen Rolands, dass dieser auf geraume Zeit seiner Sinne beraubt wird, nachfolgend aber beides, den Verlust seiner Liebe als Verstandes, wiedererlangt. Andererseits bemüht sich der Zauberer Atlas, den Roger von der Liebe der Bradamante abzuhalten, wird aber besiegt durch einen Wunderring im Besitze Bradamantes, der alle seine Zauberei ungiltig und die Verlobung mit Roger möglich macht.“

Diese Darlegung, welche ich der Vorrede Postels entnehme, stimmt nicht ganz mit dem Text. Roland wird seiner Liebe nicht wieder teilhaftig, sondern verzichtet grossmütig („generoso“) darauf und begnügt sich mit der Freude an dem Glück Angelikas und Medors.

[1]) „Roland hat Abenteuer bestanden, u. a. hat er die durch einen Zauberring unsichtbare Angelika überall vergeblich gesucht. Auf der Verfolgung des Sarazenenführers Mandricardo kommt er in eine ländliche Gegend zu einer Quellengrotte, an deren Eingang, wie an den Baumrinden, er die Namen Angelika und Medor findet. Von einem Hirten erfährt er, dass Angelika den schwerverwundeten Sarazenenjüngling Medor aufgefunden, ihn gerettet, geheilt und sich mit ihm vermählt habe, dass das Paar in der Schäferhütte geweilt habe, bis Angelika sich mit dem Geliebten aufgemacht habe, um sich mit ihm in Spanien nach dem fernen Catai einzuschiffen. Darüber wird Roland wahnsinnig und durchzieht Frankreich, Spanien und das nördliche Afrika. Heilung erfährt er dadurch, dass sein Vetter Astolf, nachdem er den mächtigen König Senap von Äthiopien von den Harpyen befreit, auf dem Ruggiero entwischten Flügelrosse nach dem Gipfel des Atlas fliegt. Hier giebt der Evangelist Johannes dem Astolf von Rolands Raserei Nachricht, fährt mit ihm auf dem Wagen des Elias nach dem Monde,

schon gegeben ist. Mauro hat das ethische Moment in Ariost's gehaltvoller Dichtung vollständig verkannt, das in der Bestrafung des christlichen Helden mit Wahnsinn wegen seiner Liebe zu dem Heidenmädchen Angelika und in seiner Heilung von diesem Wahne beruht. Das Hineinspielen des Zauberers Atlas und seiner Sippschaft in die Handlung ist charakteristisch. Den Höhepunkt und zugleich den Knoten der Handlung führt die in Atlas' Zauberpalast spielende Scene im zweiten Akt herbei. Dieser Palast hat nämlich die Eigenschaft, dass in ihm keiner den anderen erkennt, und dass ein jeder beim Verlassen desselben sich von seiner Geliebten zurückgerufen wähnt. Allerdings haben wir auch im „Servio Tullio" (I, Sc. 9) die bewusste Gartenscene; aber, was hier durch die Dunkelheit motiviert, ist dort künstlich herbeigeführt. Ja, selbst das Königtum des sogenannten Chinabeherrschers, Galafro, wird von den Zauberkünsten des Atlas verdunkelt. Übrigens spielt der ganze „Orlando" zum grössten Teil in jenem Zauberschloss, nichts als Verzauberungen. Verwandlungen, geflügelte Greifen, Luft-. Palast- und Höllengeister, Gespenster, Drachen etc. etc. schieben die Handlung vorwärts.

Auch das Bild des Titelhelden, so wie es sich uns nach dem Urbild im „Orlando furioso" historisch darstellt, sowie die übrigen Charaktere, z. B. Angelika und Medor, sind völlig verwischt. Dagegen ist der Servio Tullio der Geschichte,

---

um dort Rolands Verstand, der als feiner Liqueur auf Flaschen gezogen ist, zurückzuholen. Astolf nimmt die mit der Etikette »Rolands Verstand« bezeichnete Flasche und kehrt zur Erde zurück. Im Begriff, sich mit dem ihm von dem Könige Senap geschenkten Heere auf einer durch Zauberkraft aus Baumblättern entstandenen Flotte einzuschiffen, treffen Astolf und die aus Bradamantes Gefangenschaft befreiten fränkischen Ritter plötzlich auf Roland, der, halb nackt und nur mit einer Keule bewaffnet, auf das Heer einstürmt. Mit Mühe wird der Rasende gefangen und gebunden. Als ihm aber Astolf die Verstandesflasche unter die Nase hält, wird Roland vom Wahnsinn und zugleich von seiner Liebe zu Angelika geheilt. Er fährt hierauf mit den Helden nach der Provence, wo Astolf die Hauptstadt König Agramants, Biserta, belagert. Mit der Vermählung des Christ gewordenen Ruggiero und Bradamantes, der Ahnen des fürstlichen Hauses Este (cf. Servio Tullio!), schliesst das Gedicht." s. Sauers Ital. Litteraturgeschichte, Leipzig 1883, p. 207, 208.

in Terzago's Textbuch wenn auch abgeschwächt, so doch immerhin erkennbar.

Nähmen wir gar das Libretto Quinault's zu Lully's gleichfalls in das Jahr 1685 fallender, in Paris aufgeführter Oper „Rolland“ [1]) hinzu, so würde sich die Inferiorität der Ortensio'schen Dichtung, aber auch Terzago's, sowie überhaupt der venezianischen Librettisten gegenüber den französischen Dichtern noch evidenter zeigen.

Wenn daher Saint-Mard [2]) den Dichter Quinault so ausserordentlich lobt und sagt: „Niemand habe Leidenschaften besser geschildert, niemand Gefühle richtiger verteilt als Quinault“, und wenn auf der anderen Seite z. B. Riccoboni [3]) sagt: „Die meisten venezianischen Dichter verdienten nicht einmal, erwähnt zu werden“, so schliessen wir uns diesem zeitgenössischen Urteil an.

---

[1]) Die interessante Aufgabe, Quinaults „Rolland“ mit Steffani's „Orlando“ eingehend zu vergleichen, konnte ich wegen der mangelnden Partitur nicht verwirklichen. Der hervorragendste Unterschied zwischen Quinaults und Ortensio's Textbuch beruht in der Knappheit, mit der bei Quinault die Handlung folgerichtig und unaufhaltsam der Katastrophe zueilt. Roland wird wegen verschmähter Liebe wahnsinnig, die Fee Logistilla lässt ihm im Traum die antiken Helden erscheinen. Diese fordern Roland auf, statt der eitlen irdischen Liebe dem Schlachtenruhm nachzujagen. So wird aus dem verliebten Schwärmer der Held und Paladin Karls des Grossen. Die Fee Logistilla ist gewissermassen die Personifikation des Logos, der besseren Einsicht, die ihm die Heilung bringt. Auch Angelika ist keine kokette, galante Schöne, wie bei Ortensio, sondern sie zeigt ihre Liebe zu Medor dadurch, dass sie ihn vor dem wahnsinnigen Nebenbuhler zu verbergen sucht. Medor freilich ist derselbe Schwächling wie bei Ortensio. Um so sympathischer ist dafür die Figur Astolf's, eines Freundes Roland's. Auch der Aufbau der Handlung ist bedeutend logischer wie bei Mauro, wenn auch nicht immer psychologisch motiviert.

[2]) a. a. O., p. 190, s. auch Raguenet (bei Marpurg p. 67).

[3]) a. a. O., p. 54.

Ich werde nunmehr bei der eingehenden Abschätzung der Musik zu „Servio Tullio“ nicht nur die übrigen Opernpartituren des Meisters, soweit sie mir vorlagen, sondern auch diejenigen etlicher anderer zeitgenössischer Komponisten mit zu Rate ziehen. Die dramaturgischen Theoretiker, welche uns bei der Besprechung des Textes so manche Dienste leisten können, stellen uns für den musikalischen Teil nur dürftige Gedanken zur Verfügung. Mit Ausnahme eines einzigen, Benedetto Marcello[1]), sind alle hier in Frage kommenden Dramaturgen mehr oder minder Dilettanten. Der Parallelistenstreit z. B.[2]) ist musikalisch noch weniger ergiebig wie litterarisch, da die beiden Parteien mit fanatischem Chauvinismus ihre nationalen Vorzüge gegeneinander ausspielen, dabei aber das Musikalisch-Technische kaum streifen.

Steffani schrieb, soweit wir heute feststellen können, 18 Opern und Tourniermusiken, für welche seine Autorschaft feststeht. Seine Münchener Werke sind: „Marco Aurelio“ (1681), „Solone“ (1685), „Audacia è Rispetto“ (1685), „Servio Tullio“ (1685), „Alarico il Balta“ (1687) und „Niobe“ (1688). Die Opern für Hannover sind: „Henrico Leone“ (1689), „La lotta d' Alcide (d' Hercole) con Acheloo“ (1689), „La superbia d' Alessandro“ (1690), „Orlando generoso“ (1691), „Le rivali concordi“ (Atalanta) (1692), „La libertà contenta“ (Alcibiades) (1693), „Il trionfo del fato o le glorie d' Enea (Didone)“ (1695), „Baccanali“ (1695), „Briseide“ (1696), Enea or Amor vien dal destino (il Turno)“ (1709). Für Düsseldorf schrieb er „Arminio“ (1707) und „Tassilone“ (1709). In der an-

[1]) a. a. O.

[2]) s. Seite 28/29, Anm. 2.

gehängten Tabelle der Opern Steffani's sind diese Werke zum ersten Male zusammenfassend bibliographiert; ich verweise auf dieses Verzeichnis. Die Oper „Servio Tullio" ist nach der soeben gegebenen Bibliographie das vierte Werk und nächst „Marco Aurelio" das früheste uns erhaltene Drama per musica des Meisters. Die Wiener Partitur des „Servio Tullio" besteht aus 4 Bänden[1]).

Den Prolog der dreiaktigen Oper eröffnet eine im Tone sehr kräftig gehaltene vierstimmige Ouverture, „Sinfonia" benannt[2]), für 2 Violinen, Viola und Cembalo d. i. Basso continuo, eine Instrumentierung, wie sie Steffani in allen Opern festhält. In der mir vorliegenden Partitur hat die Cembalostimme keine Generalbassbezeichnung, auch in allen übrigen Ouvertüren Steffani's findet sich keine, mit Ausnahme derer zu „le Rivali concordi" und „la lotte d' Alcide". —

Die Sinfonia zerfällt in zwei breit angelegte, thematisch gesonderte Sätze im Allabrevetakt (𝔠), wie wir sie ähnlich in der gleichzeitigen Instrumentalmusik finden. Das ist die zuerst von Cambert in den Opern „Les peines et les plaisirs d'amour" und „Pomone" benutzte Form: Grave und fugiertes Allegro. Diese Form hat Lully, der eigentliche Begründer der französischen Nationaloper, übernommen. Da sich der Einfluss dieses Meisters auf Steffani nicht nur in der Ouverture zeigt, nicht nur in Einzelheiten, so ist es nötig, in grossen Zügen ein Bild von seiner Kompositionsart zu entwerfen.

Bei Lully beginnt die Ouverture mit einem Grave, das bald länger, bald kürzer ausgesponnen ist. Auffällig ist die Einförmigkeit des Rhythmus. Die harmonische Gestaltung, die bei Lully sonst mitunter eine gewisse Reichhaltigkeit auf-

[1]) Die Exemplare, die recht sauber gehalten sind, sind gleich lang (25,3 cm) und gleich hoch (19,8 cm). Der Prologband 1,5 cm; Akt I 2,5 cm, Akt II 1,9 cm, Akt III 2,2 cm dick. Es sind Pappenbände mit Goldschnitt und Ornamenten (auf der Vorder- und Rückseite befindet sich das kurfürstl. bayer. Wappen in Goldpressung). Die Schrift verrät hier und dort einen flüchtigen Zug und stammt zweifellos von einem Kopisten.

[2]) Steffanis Ouverturen tragen nicht immer den Titel „Sinfonia". In den Opern „Orlando" und „La lotta d' Alcide" heisst es ausdrücklich „Ouverture".

weist, ist im Grave geradezu vernachlässigt. Lully beabsichtigt durch die lapidare Einfachheit dieses „Grave" wohl, den feierlichen Grundton der Tragödie gleich zu Beginn anzuschlagen. Auf das Grave folgt ein freier, fugierter Satz im Allegrotempo. Ich sage: „freies" Fugato, weil in kontrapunktischer Hinsicht der Meister sich jede Freiheit in der Beantwortung des Themas lässt, und weil im Verlauf der „Sinfonia" der fugierte Charakter meistens völlig verloren geht. So weit gleichen sich alle Ouverturen Lully's in der Form. Während jedoch bei einigen Opern, z. B. „Isis", „Proserpine", „Thésée", „Cadmus et Hermione" und „Amadis" die Ouverture mit diesem Fugato abschliesst, lässt der Komponist in anderen Werken, z. B. „Achille et Polyxène", „Phaeton", „Armide", „Atys" auf das Fugato das ursprüngliche Grave-Tempo noch einmal folgen und schliesst damit die Ouverture ab. Das Grave und Fugato werden in der Regel als Teil für sich wiederholt, wie auch die ganze Ouverture am Schluss des Prologs repetiert zu werden pflegt.

Ausser dieser Ouverture giebt es bei Lully an selbständigen Instrumentalstücken Ritornelle und Tänze. Die Ritornelle haben eine doppelte Aufgabe, entweder sind es selbständige Stücke, die dazu dienen, einen Akt einzuleiten, oder es sind Einleitungen und Zwischenspiele einer Arie oder eines Recitativs. Ein thematischer Zusammenhang zwischen diesen Vor- resp. Zwischenspielen und der Arie und dem Recitativ ist nicht zu erkennen. Dafür versucht Lully, die Stimmung durch Tonmalerei in den Ritornellen vorzubereiten. Genau so verhält es sich mit den Ritornellen, die die Chöre als Vor- und Zwischenspiele begleiten. Die selbständigen Ritornelle beginnen meist fugiert und sind vollständig frei erfundene Stücke. Das Hauptmerkmal dieser Ritornelle ist der Versuch, zu charakterisieren. So sehen wir z. B. als Vorspiel der Oper „Isis" (Akt II) ein Ritornell, in dem Lully die Kälte schildern will. Das Fröstelnde wird durch fortwährende Achtelbewegung gemalt. Der zweite Akt der Oper „Persée" wird durch ein sehr tief empfundenes Ritornell eingeleitet, das mit einer getragenen, einfach harmonisierten Melodie im $\frac{3}{2}$ Takt in die Stimmung der folgenden Liebesscene einführen soll.

Schon aus diesen beiden Beispielen dürfte man erkennen, wie mannigfach die Form des Lully'schen Ritornelles ist. Die zweite Art des Ritornells, das übrigens in den Partituren oft „Prélude" oder „Entrée" genannt wird, unterscheidet sich von der ersten im wesentlichen nur durch die Kürze der Form. In wenigen Takten leitet es das folgende Gesangstück ein und kehrt von Phrase zu Phrase als Zwischenspiel wieder.

Die selbständigen Ritornelle werden häufig auch als Reigenmusik verwendet, z. B. unter dem Titel „Prélude des muses" („Isis" Prolog, Sc. 3). In solchen Fällen ist die Form einheitlicher und nähert sich der geschlossenen Tanzform.

Unter den Tänzen fallen zunächst die Airs auf, die ohne nähere Bezeichnung der Tanzart premier, deuxième, troisième Air genannt werden. Wir finden solche Airs im zwei- oder dreiteiligen Takt. Die Tempobezeichnung fehlt meistens; wenn eine vorhanden ist, heisst sie gewöhnlich „viste oder gay". Wir haben uns also bei diesen Airs ein Allegrettotempo vorzustellen. Die Form lässt sich meist auf 8 Takte zurückführen. Die mehrtaktigen Abschnitte, die vorkommen, sind aus der Verlängerung dieser ursprünglichen Form zu erklären. Jedes dieser Stücke zerfällt in zwei Abschnitte, die wiederholt werden. Ausnahmsweise wird nach Schluss des zweiten Teiles der erste bis zu einem durch „Fine" bezeichneten Abschluss wiederholt. Der Rhythmus in diesen Tänzen weist als Eigentümlichkeit das schnelle Abbrechen in der Melodie sehr häufig auf: wir haben es hier mit einer spezifisch französischen Manier zu thun. Ebenso fällt beim $^3/_4$ Takt die Betonung des zweiten Viertels auf, wodurch die oft monotone und kraftlose Melodie etwas Leben gewinnt. Harmonisch bieten diese Tänze garnichts Interessantes: ein ewiger Wechsel zwischen Tonika, Ober- und Unterdominante, kaum dass der doch eigentlich als Durchführung zu betrachtende zweite Teil nach den nächstverwandten Molltonarten moduliert. Inhaltlich, wie nach der rhythmischen und harmonischen Seite hin gar nicht von diesen Airs zu unterscheiden sind: Gavotte, Menuett, Gigue, Marche und

Rondeau. Dagegen hat jeder dieser Tänze seine bestimmt ausgeprägte Form[1]).

Die Gavotte steht im $\frac{4}{4}$ Takt und hat einen kürzeren gradtaktigen Hauptteil. Die Anzahl dieser Takte schwankt zwischen sechs und zehn. Der zweite Teil, meist thematisch unabhängig vom ersten, hat eine Ausdehnung von acht bis zwölf Takten; der erste Teil wird wiederholt.

Das Menuett steht im $\frac{3}{4}$ Takt und lässt sich auf die achttaktige Grundform zurückführen. Es zerfällt in zwei Teile, die beide wiederholt werden und thematisch nahe verwandt sind. Sehr häufig wird das Menuett gesungen und vom Solo oder vom ganzen Chor wiederholt.

Anders geartet als die eben besprochenen Tänze ist die Gigue. Schon durch den breiten $\frac{6}{4}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt erhält sie ein eigenartiges Gepräge. Eine Stimme setzt zunächst solo ein, eine zweite, meistens der Bass, ahmt sie nach, während die anderen Stimmen begleiten. Ein erster, jedoch nicht immer gradtaktiger Teil von acht bis zwölf Takten wird wiederholt. Es schliesst sich daran ein als Durchführung zu betrachtender zweiter, kürzerer Abschnitt, auf den ein dritter folgt. Innerhalb dieses dritten Teiles geschehen bisweilen Wiederholungen, die durch Zeichen angedeutet werden, so dass z. B., wenn der der dritte Teil aus acht Takten besteht, zunächst diese acht Takte und dann noch die vier letzten Takte wiederholt werden (s. „Roland“ Prolog part. p. 35), und dann schliesst sich an diesen Teil eine menuettartige Fortsetzung im $\frac{3}{4}$ Takt an, die ebenfalls in zwei zu wiederholende Absätze zerfällt (z. B. Persée IV, Sc. 6.)

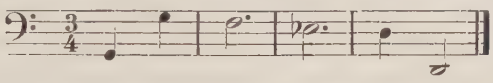
Die Form des Marche ist ebenfalls der Gavottenform ähnlich. Der Rhythmus ist zweiteilig. Der Marsch steht im $\frac{4}{4}$ Takt und zerfällt in zwei Teile von je acht bis zwölf Takten (auch ungradtaktig), die wiederholt werden.

Das Rondeau ähnelt der Gavotte derart, dass Lully die Gavotte als Nebenbezeichnung zuweilen direkt Rondeau nennt (z. B. „Armide“ Prolog Part. pag. 31). Doch während die Gavotte stets im zweiteiligen Takte geschrieben wird, steht

[1]) Vergl. hierzu Joh. Mattheson's Beschreibung der Tänze im „Vollkommenen Kapellmeister“ (1739).

das Rondeau auch im dreiteiligen (s. Persée IV, Sc. 6). Die Form des Rondeau entspricht der dreiteiligen Liedform.

Es bleibt uns jetzt noch die Besprechung der Chiaconna und der Passacaglia übrig. Wir finden bei Lully die Anwendung dieser kontrapunktisch sehr schwierigen, nahe verwandten Formen sehr häufig, meistens, analog der Instrumentalmusik ausserhalb der Oper, mit Verwendung des gleichen Themas, in den verschiedensten Opern. Zu bewundern ist das Geschick, mit dem Lully diesem Thema immer wieder neue harmonische und rhythmische Ausgestaltung zukommen lässt. So verwendet er eine besondere Sorgfalt für die Passacaglia in „Armide", (V. Akt.) Wir finden da ein Thema:



das in gleicher Form oder nur ganz wenig variiert in sämtlichen Chiaconnen u. Passacaglien Lullys wiederkehrt. In grossen Zügen ist die Form dieser beiden Tänze die folgende. Ein Hauptteil mit dem Thema in der Bassstimme eröffnet das Stück. Die übrigen Stimmen begleiten in mannigfacher Abwechselung die häufigen Wiederholungen des Themas. Es folgt dann eine Variation des Bassthemas durch Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelbewegung. Die weitere Folge ist, dass die tiefsten Stimmen aussetzen und das Thema in einer höheren Lage erscheint, mitunter nur von den Bläsern vorgetragen und begleitet. Hieran schliesst sich ein freier Durchführungsteil als Mittelsatz, der ebenfalls einen grösseren Umfang hat und in der Instrumentation Versuche abwechslungsreicher Gestaltung zeigt. Als dritter und letzter Teil folgt eine neue Durchführung im Bass, ganz entsprechend dem ersten Satze.

Damit ist die Aufzählung der bei Lully vorkommenden reinen Instrumentalstücke erschöpft. Bevor wir auf die Form der Gesangsstücke näher eingehen, ist es angebracht, in Kürze die orchestralen Mittel aufzuzählen, deren sich Lully bedient[1]).

[1]) s. Torchi's Aufsatz „la musica istrumentale etc." in der „Rivista italiana" 1898, sowie Hugo Goldschmidt: „Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen im 17. Jahrhundert" (in den

Die Zusammensetzung des Orchesters bei Lully zeigt keine allzu grossen Fortschritte gegenüber seinen Vorfahren. An Stelle der fünfsaitigen italienischen Discantviola führt er die kleinere viersaitige Violine ein. Die Bassstimme übernimmt die speziell Violoncello genannte Bassviola mit fünf, sechs oder sieben Saiten. Die Mittelstimmen („parties de remplissage") sind den Streichern mittlerer Grösse („haute contre oder alto, taible und quints du violon") übertragen. Flöten, Oboen und Fagott bringen in den einförmigen Streicherklang einige Abwechslung. Auch Blechbläser (trompettes) werden namentlich zur Erzielung kriegerischer Wirkung meistens zusammen mit Pauken angewendet. Die Tonmalerei mit Hilfe rein instrumentaler Mittel ist im allgemeinen noch sehr naiv. Von einer Neuerung kann wohl kaum die Rede sein, wenn Hirtengesänge durch Flöten- oder Oboenzwischenspiele charakterisiert werden. Im allgemeinen hält sich die Instrumentationskunst Lullys in den in Italien hergebrachten Bahnen. Er verwendet Bläser und Streicher chorisch und lässt nur selten einzelne Instrumente solistisch hervortreten, eine selbständige Behandlung des Orchesters mit den Singstimmen zusammen ist nicht zu finden. Meistens geht das Orchester unisono mit den einzelnen Stimmen. Einen an sich wirksamen Effekt, wie das Dämpfen der Streicher, (s. „Armide II. Sc. 3", „il faut jouer cecy avec des sourdines") schlachtet er bis zur Übermüdung aus.

Die Vortragsbezeichnungen in Bezug auf Dynamik und Tempomodifikationen sind nur sehr dürftig. Die einzigen Tempobezeichnungen, die wir finden, sind „grave, gravement, lent, lentement, viste", die einzigen dynamischen Angaben sind „doux, gay, forte und piano".

Es erübrigt nun noch, in kurzem auf die eigentlichen Gesangsstücke in Lully's Opern einzugehen.

Die Behandlung der Singstimme ist bei Lully stets melodisch und gut sanglich, sowohl in den Chorsätzen wie bei

„Monatsheften für Musikgeschichte" 1895). Neues bringt H. Goldschmidt's Aufsatz „Das Orchester der italienischen Oper im 17. Jahrhundert" in den Sammelbänd. der Intern. Mus.-Gesellsch., Jahrg. II, Heft I, p. 16 ff.

den Solis. Die Koloratur verwendet er massvoll und meistens rein tonmalerisch, z. B. in der Oper „Isis“ (I., Sc. 6 Ariette des Jupiter auf dem Worte „tonnerre“). Auch in der nachfolgenden Chorscene finden wir die gleiche Koloratur nachahmend verwendet. Arien, wie die des Widor („Roland“ I. part. 35—38), mit ihrer ausgedehnten Koloratur, gehören zu den Ausnahmen.

Der eigentliche Träger der Handlung ist das Recitativ. In diesem legt Lully grossen Wert auf sinngemässe Deklamation, die er durch engen Anschluss an die Silbenquantität und durch häufigen Taktwechsel erreicht. Die Harmonisierung ist zumeist recht einfach. Oft findet sich eine charakteristische Einleitung, ein kurzes Ritornell, das die Stimmung des nächst folgenden Recitativs vorbereiten soll. Die Begleitung geschieht fast stets durch das Cembalo, zu dem mitunter Soloviolinen oder -Flöten, manchmal auch das ganze Streichorchester (s. B. „Persée“ III. Sc. 1) hinzutritt. Auf einige hervorragende Merkmale des Recitativs werde ich bei späterer Gelegenheit noch zu sprechen kommen. Typisch für das Recitativ Lully's ist der häufige direkte Übergang in ein geschlossenes Gesangstück, sei es ein Arioso, ein Duett oder ein Terzett. Eine bestimmte Form haben letztere Gesangstücke nicht. Es herrscht in ihnen ebenso, wie im Recitativ, ein freier Wechsel der Taktart, sie werden zu geschlossenen Stücken durch die melodische Führung der Stimmen im Gegensatz zum vorausgegangenen Sprechton. Während bisher die Handlung fortgeschritten ist, tritt nunmehr der lyrische Ruhepunkt ein. Die Personen geben entweder gemeinsam oder jede allein ihren Gefühlen Ausdruck.

Die Arie bei Lully kann man je nach der Länge mit Lied, Ariette oder Arie bezeichnen. Das „Lied“ steht in der zweiteiligen Form und ist sehr einfach harmonisiert (cf. z. B. das achttaktige Lied in der Oper „Persée“, Akt IV, Sc. 6 „un Ethopien“). Etwas anders in der Form sind Lieder wie dasjenige des Hierax (in der Oper „Isis“ I, Sc. 3 „je cherche envain l'heureux amant“). Es besteht aus 17 Takten; die Ruhepunkte befinden sich im 7. und 12. Takte. Unter diese Kategorie der Arie gehört auch das gesungene Menuett.

Das, was wir Ariette nennen, ist nur eine kleinere Form der Arie.

Wir wollen versuchen, die Form der eigentlichen Arie an einigen charakteristischen Beispielen zu erläutern. In „Armide" II, Sc. 3 findet sich eine Arie des Renaud, die für eine grosse Anzahl anderer Lullyscher Arien vorbildlich geworden ist. Die Streicher tragen gedämpft eine Einleitung vor, die in ruhiger Bewegung (20 Takte) den Eintritt der Singstimme vorbereiten. Es folgt die erste Strophe der Arie, ganz liedmässig gehalten, dann ein Orchesterzwischenspiel, das sich eng an das Vorspiel anschliesst, und in ähnlicher Weise treten noch vier weitere, ganz ähnlich gestaltete Sätze hinzu. Die Singstimme ist einfach und natürlich geführt.

Ganz ähnlich ist die Form der grossen Wahnsinnsarie des Roland (in der gleichnamigen Oper, Akt IV, Sc. 2), nur dass uns hier ein häufiger Taktwechsel begegnet, der durch die dramatische Bewegung bedingt ist, unter dem aber die formelle Klarheit leidet. Das Orchester ordnet sich in diesen Arien beim Eintritt der Singstimme dieser völlig unter und erhebt sich nur in den Vor- und Zwischenspielen zu selbstständigerer Bedeutung. Alle Arien bei Lully lassen sich auf dieses System zurückführen. Sie unterscheiden sich voneinander nur durch die Länge der Vor- und Zwischenspiele und durch die Länge und Anzahl der Strophen.

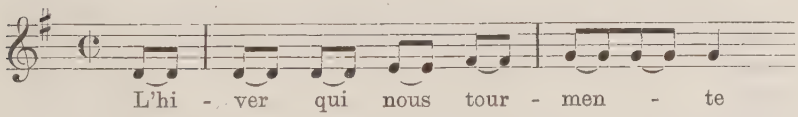
Was die selbständigen Duette betrifft, so lässt Lully die Singstimmen entweder einander abwechseln oder unisono gehen. Ein Beispiel für die erste Art bietet ein Duett in der Oper Persée II, Sc. 5, eines für die zweite Manier die Oper „Isis", Prolog, Sc. 2. Ausserdem giebt es Duette mit Chor. (s. „Proserpine" IV. Sc. 2.) Diese drei Beispiele sind so gewählt, dass auf den ersten Blick die Form des „Ensemble" bei Lully ersichtlich ist. Im ersten Beispiel schliesst sich Lully im Aufbau an die Form der grossen Arie an, im zweiten an die Tanzform, während im dritten sich Chor und Soli antwortend gegenüberstehen.

Wir sind hiermit bei der letzten Art von Gesangstücken in Lully's Opern, dem Chor und dem grossen Ensemble, an-

gelangt; denn über das „Terzett“ lässt sich in keiner Hinsicht etwas vom Duett Unterschiedliches sagen.

Lully setzt den Chor im allgemeinen vierstimmig, für Frauenchor allein schreibt er meist dreistimmig, für Männerchor zweistimmig. (s. „Amadis“ III. Sc. 2. Chor der Gefangenen.) Eine Ausnahme bilden Doppelchöre wie der siebenstimmige in „Isis“ III, Sc. 6, in denen ein vierstimmiger Chor von Satyrn und ein dreistimmiger von Nymphen abwechselnd singt. Aber ein wirklich siebenstimmiger Satz wird dadurch nicht erzielt. Die gleiche Oper bietet auch sonst noch für Lully's Chor einige charakteristische Beispiele. Wir führen den Echochor I. Sc. 5 an, in dem ein jedenfalls entfernt aufgestellter Chor ohne Begleitung die auf der Bühne mit Orchester gesungene Phrase wiederholt, wodurch ein äusserst reizvoller Eindruck hervorgerufen wird. Von sehr realistischer Wirkung ist ein Jagdchor mit Basso-continuo-Begleitung (III. Sc. 6), in dem durch Koloratur und Nachahmung in den einzelnen Stimmen, der lebhafte Aufbruch zur Jagd recht anschaulich geschildert wird. Der Chor zerfällt in drei Strophen, die durch ein wiederkehrendes, das Geschmetter der Hörner nachahmendes Orchesterzwischenspiel, getrennt werden.

Einen weiteren charakteristischen Chor finden wir in der gleichen Oper IV. Sc. 1. Es wird darin ein Versuch gemacht, die Kälte zu schildern und zwar durch eine Achtelnotenwiederholung auf jeder einzelnen Silbe:



Am höchsten entwickelt ist der Chor bei Lully zweifellos in der grossen Chorpassacaille in der Oper „Roland“ (Akt III. Sc. 6), die gleichzeitig auch ein Beispiel für den Aufbau eines Ensembles mit Orchester, Solo und Chor ist. Dieses Ensemble bildet für mich den Höhepunkt in Lully's Schaffen. Die Orchesterbesetzung bei der Chor- und Ensemblebegleitung ist wechselnd. So finden wir Chöre mit Begleitung des Basso continuo (z. B. in der Oper „Isis“ oder „Amadis“ V. Sc. 5). Am häufigsten ist der Chor vom Streichorchester

begleitet. Mitunter werden die Streicher durch Trompeten, Oboen, Fagott, Flöten und Pauken verstärkt. Als Beispiel für die Anwendung von Trompeten und Pauken mag der Chor im Prolog der Oper „Proserpine“ dienen. Schliesslich wird der Chor auch als selbständiger Gegensatz zum Orchester angewendet und nur von Basso continuo begleitet, während das Orchester nach jeder Strophe charakterisierend einsetzt (z. B. in der Oper „Proserpine“ III. Sc. 8).

Das ist in grossen Zügen ein Bild der Lully'schen Kompositionsart. Der Meister setzt in seinen Opern das fort, was seine grossen italischen Vorgänger begonnen hatten. Vor allem war von grösstem Einfluss auf seine Jugendentwickelung Francesco Cavalli, der Begründer der venezianischen Oper, der in Paris in Lully's Jugendjahren die grössten Triumphe mit seinen Opern feierte. Im Jahre 1660[1]) wurde in Paris Cavalli's Oper „Sérsee“ im Louvre aufgeführt, und Lully schrieb unter den Augen des Meisters die notwendigen Tänze. Die Oper, die fast acht Stunden dauerte, wurde durch diese Tänze ungebührlich verlängert und deswegen sehr kühl aufgenommen. Am 7. Februar 1662 wurde der Saal der Tuilerien mit Cavalli's Oper „Ercole amante“ eingeweiht; auch zu diesem Werke schrieb Lully die in jedem Akt zur Handlung gehörigen Tänze. Mit Recht schreibt Chouquet[2]), ein auch heute noch massgebender Forscher auf dem Gebiet der französischen Oper: „man merkte damals kaum, dass Lully in seinen Melodien einen ernsteren Ton anschlug und in seinen Tänzen einen abwechslungsreicheren Rhythmus anwendete, indem er sich ein Beispiel an dem originellen und kraftvollen Meister (sc. Cavalli) nahm und mit Erfolg bei ihm studierte. Er lernte von ihm die Gesetze einer guten Deklamation und die Gewalt eines markanten Rhythmus.“

Bei Betrachtung des Gesamtaufbaues der Lully'schen Oper fällt uns zunächst im Gegensatz zu der meist dreiaktigen Oper der Italiener die Einteilung in fünf Akte auf. Hierin schliesst sich der Textdichter Quinault vollständig an die Tragödie

[1]) s. Chouquet, „La musique dramatique en France“, Paris 1873, p. 98.

[2]) a. a. O. p. 98.

Quinaults an. Jeder Akt bildet ein in sich abgeschlossenes Ganzes. Der Prolog bezeichnet inhaltlich eine allegorisch eingekleidete Huldigung vor dem Könige und nimmt auf die nachfolgende Handlung nur lose Bezug. Die ersten Aufzüge steigern die Handlung bis zum dritten, in dem die Peripetie eintritt, während die letzten beiden Akte zum versöhnlichen Ausgang führen. Am Schluss eines jeden Aufzuges wird, gewissermassen als Entr'akt, ein charakteristisches Musikstück oder ein Tanz, oft auch, zumal am Schluss der Oper, eine ganze Scene mit Chor, aus dem betreffenden Akt wiederholt, wodurch eine gewisse Geschlossenheit erzielt und der Zuhörer musikalisch an die scenischen Vorgänge des Aktes erinnert wird. Auffallend ist das in jedem Akte häufig ganz unvermittelte Einsetzen der Tänze, die in echt französischer Weise die Handlung der Tragödie durchkreuzen, ganz im Gegensatz zum italienischen Musikdrama, dessen Schwerpunkt in der Arie liegt!

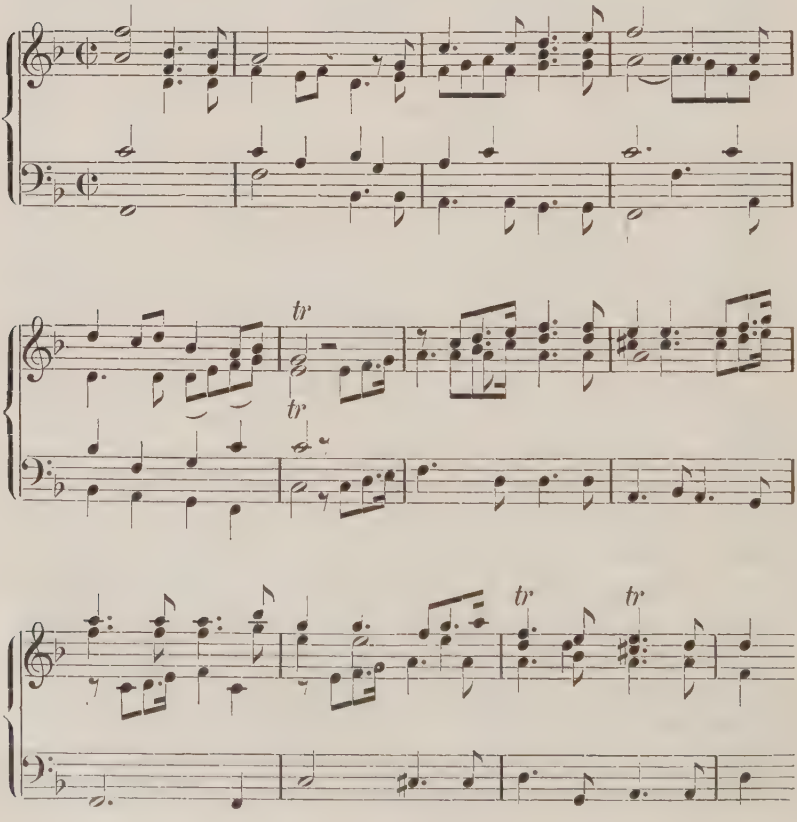
Der eigentliche Zweck meiner Arbeit erlaubt es mir nicht, die musikalischen Verhältnisse in Paris zu jener Zeit eingehender zu schildern, insbesondere die weiteren Erfolge Cavalli's, sowie die Stellung Camberts zu Lully zu würdigen. Es war nur wichtig, den Stand der damaligen französischen Oper, die auf Lully basiert, klar zu legen, um eine Handhabe für den Vergleich zwischen dem Führer der französischen Oper und Steffani zu gewinnen.

Wir kehren nun zur Besprechung der Ouverture zur Oper „Servio Tullio" zurück. Steffani wendet die erste der bei Lully unterschiedenen Formen an, d. h. er lässt auf das Grave einen freien fugierten Satz folgen. Derselben Form bedient er sich auch in den Opern „Niobe", „Orlando", „Henrico Leone", „Alessandro", „Alcibiades", und „la lotta d' Alcide". Eine Ausnahme bildet die Ouverture zu „il trionfo del fato". Den häufigen Taktwechsel liebt Steffani nicht, sondern hält, wie wir aus allen seinen Instrumentalstücken ersehen, an dem einmal gegebenen Rhythmus in der Regel fest. Neben „Servio Tullio" und „Niobe" steht auch die Ouverture zu „Le Rivali concordi" im geraden Rhythmus. In den Opern „Orlando generoso" und „la lotta d' Alcide" hält er sich dagegen an

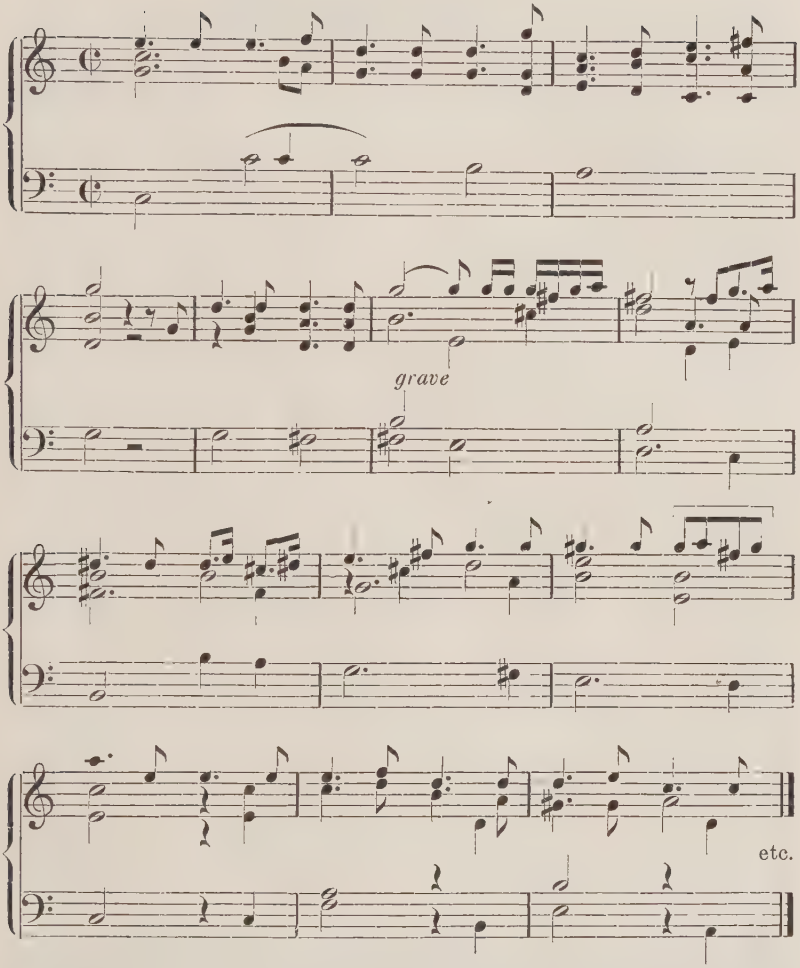
die Norm Grave (*c*) Allegro ($\frac{3}{4}$), die wir bei seinen meisten Zeitgenossen, wie Pallivicino, Bontempi, Purcell und Keiser finden. Auch inhaltlich wird Steffani in der Sinfonia von Lully beeinflusst. Steffani sieht darin, Lully folgend, ihn aber weit überragend, schon eine willkommene Gelegenheit, kunstvoll zu charakterisieren. Gerade in diesem Punkte ist der majestätische Grave-Teil der „Servio Tullio-Sinfonia" bezeichnend.

Bedeutender noch, weil schon sehr subjektiv gefärbt, ist das Grave der Niobe-Sinfonia. Um den Fortschritt des Meisters in der drei Jahre späteren „Niobe" zu zeigen, stelle ich die Anfänge der beiden Ouverturen im Auszug gegenüber:

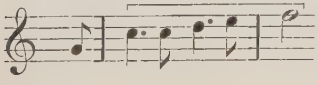
«Servio-Tullio-Sinfonia.»



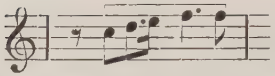
«Niobe-Sinfonia.»

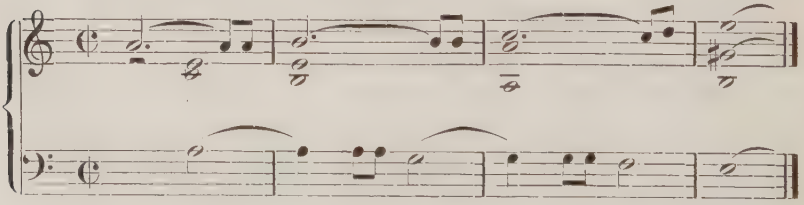


Der Grave-Teil der Servio-Tullio-Sinfona imponiert durch die majestätische Haltung und durch das kühn geschwungene Hauptthema. So frei der ganze Satz aufgebaut ist, so fest geschlossen steht er da, indem die Entwickelung der Motive organisch aus den ersten Takten hervorwächst. So ist z. B. die Verwertung des zweiten Gliedes der ersten Satzperiode:



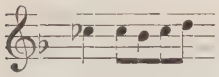
zur Weiterspinnung der zweiten Pe-

riode in der Verkürzung:  ein feiner Zug, der uns bei Steffani's Zeitgenossen, z. B. Bontempi und Pallavicino, nur sehr selten begegnet. Die grosse Selbständigkeit und Beweglichkeit in der Stimmführung zeigt, dass Steffani die beste Schule genossen hat. Der Einfluss der zeitgenössischen Instrumentalmusik, insbesondere Legrenzi's, Veracini's, Corelli's, Neri's etc. liegt hier auf der Hand. Diese Meister zeigen speziell in ihren Kammersonaten einen grossen Reichtum an imitatorischen Wendungen. Ihr Tonsatz weist eine kontrapunktisch äusserst fein durchgearbeitete Polyphonie auf. Die Beweglichkeit Steffani's springt uns in der „Niobe"-Sinfonia weniger in die Augen. Aber hier frappiert der Meister durch einen Reichtum an neuen harmonischen Wendungen; wir finden da auch die von ihm in allen seinen Werken, einschliesslich der Duette, gerne angewendeten Vorhalte und Durchgänge, die für ihn charakteristisch sind. Kein anderer Opernkomponist der Zeit verwendet sie so häufig und so bewusst mit der besten Wirkung. Gleich das vorgehaltene *c* zu G-dur im zweiten Takte der Niobe-Sinfonia macht einen überraschenden Eindruck, ebenso die Vorausnahme des *g* (I. Violine) im sechsten und das durchgehende *fis* des Basses im neunten Takt. Auch der Vorhaltcharakter des Quartsextaccords auf *f* im ersten Takt der Servio Tullio-Sinfonia ist zu beachten. In der Ouverture zu „Alcibiade" (La superbia comtenta) sind die Verzögerungen im Bass gleich im Anfang verwendet:



Das ist ganz die Schreibart Corelli's. Man vergl. z. B. die Adagiosätze in den Sonaten No. 2 und No. 5 aus „Opera quinta da Arc. Corelli parte prima".

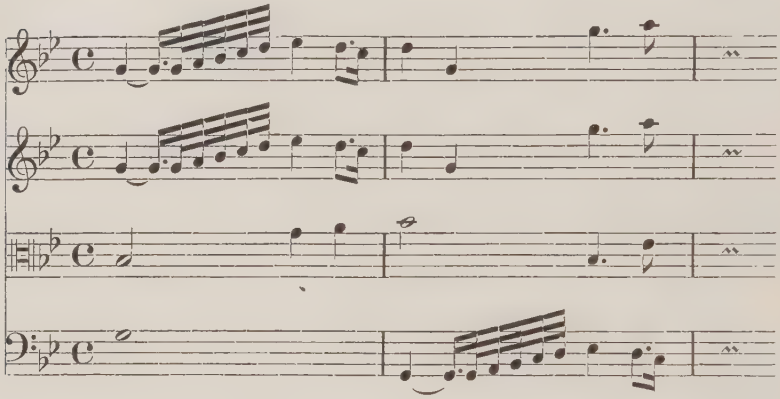
Der Fugatosatz besticht vornehmlich durch seine lebensvolle Rhythmik. Das plastische Hauptthema, welches dem Motivmaterial entnommen ist, gelangt zu freiester Verarbeitung, doch bewegt sich der Satz bis zum Schluss mit einer gewissen Reserve innerhalb des Ausdruckskreises; zumal wenn man andere Sinfonien Steffani's dagegen hält, z. B. diejenige zu „Rivali concordi", die vor der Schlusskadenz unversehens zweimal auf einer, von Triolenfiguren der ersten Geige umspielten Fermate stockt. Oder die Ouverture zu „Orlando", die mit einem dreimaligen Orgelpunkt des Basses auf *f*, *a* und *d*, jedesmal den Fluss unterbricht, worüber die ersten und zweiten Geigen das dem Fugenthema entnommene Motiv:

 in Terzen eigensinnig wiederholen.

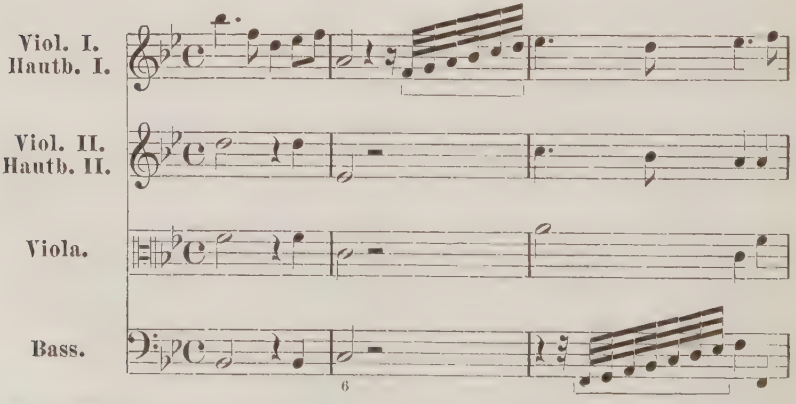
Steffani's Harmonik, die wir später noch untersuchen werden, ist in der Servio Tullio-Ouverture noch etwas befangen. Die Halbtonfortschritte im Bass, mit der sich daraus ergebenen Kadenz V $\frac{5}{6}$—I, die uns bei Lully geradezu auffallen, sind bei Steffani selten.

Er gebraucht sie in der Servio Tullio-Ouverture nur einmal, im zehnten Takt des ersten Teiles, *c—cis* in der gleichen Absicht, wie Lully, nämlich, um die Nebentonart (D moll) zu erreichen. Sonst liebt er die natürlichste Kadenzierung: Subdominante, Dominante, Tonika. Es steht also auf den ersten Blick die Servio Tullio-Sinfonia harmonisch weit hinter der gleichzeitig entstandenen Roland-Ouverture Lully's zurück. Allein während dieser fast nur homophon weiter schreitet, bewegt sich Steffani, wie wir schon sahen, auf der einfachsten Grundlage mit der grössten kontrapunktischen Gewandtheit. Das ist auch der Punkt, in dem Steffani von Cavalli und Cesti das Meiste gelernt hat, und in dem er nicht nur Lully, sondern die meisten Zeitgenossen übertrifft. Aus dem eben über das Grave des „Niobe"-Vorspieles Gesagten erhellt übrigens, dass sich unser Meister schon in der kurzen Zeit von drei Jahren harmonisch reich entwickelt hat. Ein bedeutender Fortschritt zeigt sich in der bereits erwähnten Sinfonia zu „Rivali concordi", deren erster Teil durch die zwei kühn auf-

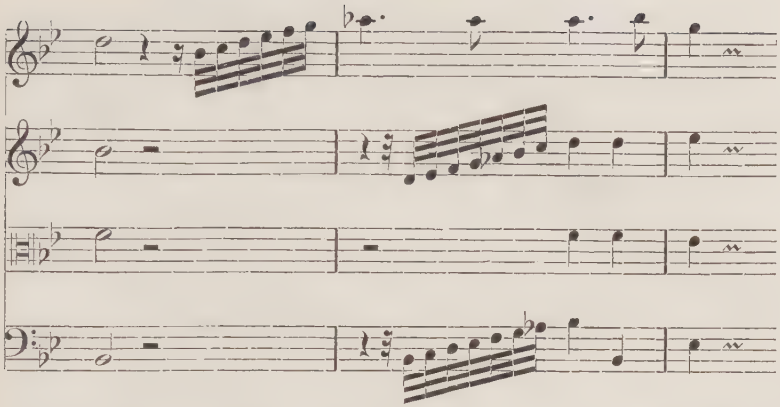
stürmenden 32stel-Läufe (in der 1. Viol. und zwei Takte später im Bass) direkt auf Händel hinweist. So hat die Ouverture zu Händel's im Jahre 1712(!) entstandener Oper „Pastor fido" im Graveteil (Lentement) fast wörtlich diese specifisch Steffanische 32stel-Figur[1]). Man vergleiche auch die Ouverture zu Händel's „Flavio":



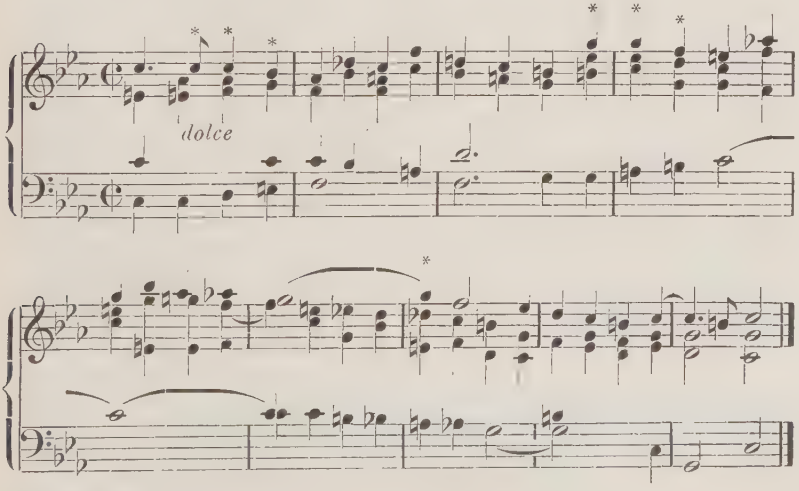
Noch charakteristischer und ganz an die Ouverture zu Steffani's „Rivali concordi" erinnernd ist der Anfang der Ouverture zu Händel's „Almira":



[1]) Man sehe übrigens auch das zweite „Largo" der Oper „Teseo" (1712).

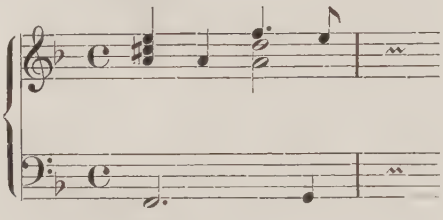


Die einzige Persönlichkeit, die, wie Steffani, in der Ouverture die Zeit überragt, ist der noch so wenig bekannte Purcell. Die Ouverture zu seiner Oper „Bonduca“ (1695) schliesst mit einem ganz genial harmonisierten, stark subjektiv gefärbten Andante, welches in der Verwendung der chromatischen Tonskala an Steffani[1]) erinnert. Ich kann mich nicht enthalten, die Stelle im Auszug hierherzusetzen:



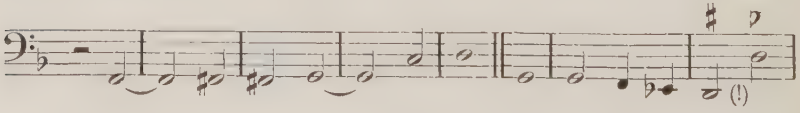
[1]) Dessen „Tassilone“ und „Niobe“, wie wir später zeigen, ganz merkwürdige, auf der chromatischen Skala aufgebaute Harmoniebildungen aufweisen.

Die Einführung des übermässigen Dreiklangs, der sich schon bei Cambert (in der Oper „Pomone“,) Prolog, Schluss der Ouverture:

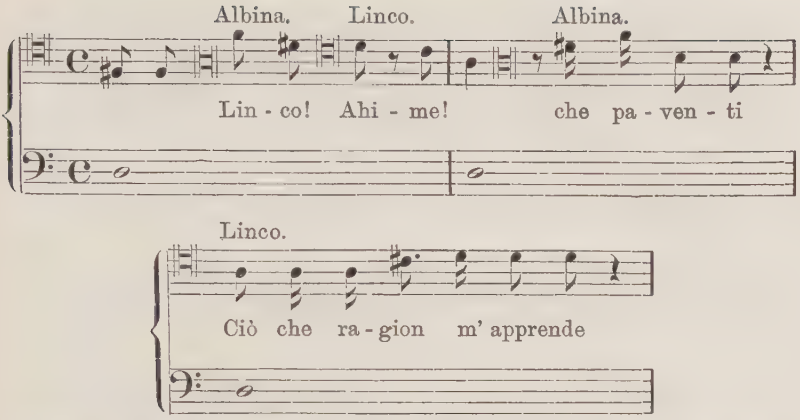


findet und des frei eintretenden Septaccords auf der zweiten Stufe in Moll zu *c* und *g* (im Zusammenhang mit der düsteren Grundstimmung des ganzen Sätzchens) wirkt erschütternd.

Der Prolog zum „Servio Tullio“ beginnt mit einem Recitativ des Jupiter; es ist, wie alle folgenden, nur vom Cembalo (basso continuo) begleitet, ziemlich belebt, scharf deklamiert, schliesst sich musikalisch eng an die Silbenquantität des Textes an und läuft meistens in eine längere melismatische Kadenz aus. Im Dialog folgt es der lebhaften Rede und Gegenrede äusserst flüssig. Die Harmonisierung erfolgt meistens auf den Grundaccorden auf liegenden ganzen Noten. Bei der Kadenz begegnen wir dem chromatischen Halbtonschritt des Basses (mit der Modulation V. 6, I). Das ist der Typus des Steffani'schen Recitativs, welches sich durch alle drei Akte hindurch verfolgen lässt. Stellen, wo eine freiere Bewegung des Basses und damit eine beweglichere Harmonik eintritt, wie im II. Akt, Sc. 6:

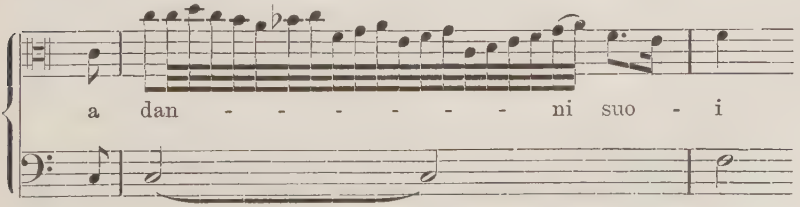


sind sehr selten. Wie leicht der Meister das Recitativ im lebhaften Dialog handhabt, zeigt sich in Akt III, Sc. 8, wo Linco der Albina entfliehen will:

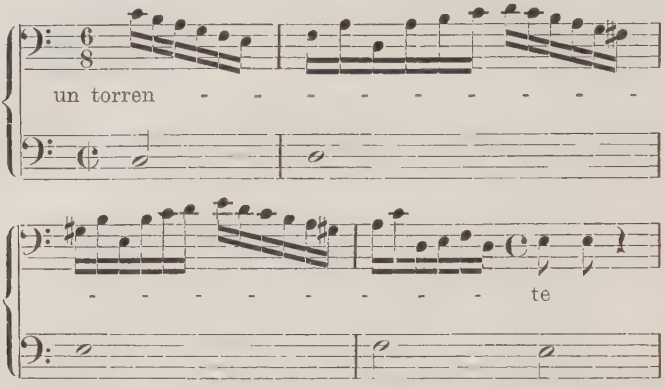


Steffani hält sich übrigens im Dialog nicht durchwegs an das Recitativ; wo der Textinhalt schwerer wiegt, lässt er es unmittelbar, ähnlich wie Cavalli und Cesti, ohne besonders markant zu kadenzieren, in das Arioso übergehen, um dann ebenso schnell, oft schon nach wenigen Takten, den Arienton ins Recitativ zurückfliessen zu lassen. Das findet sich jedoch bei ihm nur in etlichen Werken, „Servio Tullio", „La lotta d' Alcide" und „Rivali concordi". In anderen dagegen, z. B. in „Niobe", „Tassilone", „Briseide" giebt er diese fluctuierende Schreibweise völlig auf. Er bricht da das Recitativ stets scharf kadenzierend ab und lässt statt des Ariosos eine klar gegliederte Ariette folgen. Namentlich im „Tassilone" tritt diese scharfe Trennung der beiden Formen ganz auffallend hervor.

Ein eigentlicher Fortschritt in der Behandlung des Recitatives lässt sich in seinen späteren Opern lediglich in der etwas frischeren Harmonisierung nachweisen. Wenn er, wie z. B. Akt II, Sc. 4 der Oper „Tassilone", durch den Text veranlasst, den Sprechgesang unvermittelt durch koloraturartige Gänge durchbricht:



oder wie in „Rivali concordi“ (Abschrift Mch. Exempl. p. 47):



oder wenn er, was sehr häufig geschieht, das Recitativ mit ariosen Wendungen und Gängen abschliesst, so steht er da noch unter Cesti's Einfluss. Alessandro Scarlatti war der erste, der diese ariose Behandlung des Recitatives aufgab, im Interesse der Belebung des dramatischen Ausdrucks, der durch die Koloratur ohne Zweifel aufgehalten wird[1]). Wenn wir Cavalli's und Cesti's Recitativ damit vergleichen, so zeigt sich eine auffallende Übereinstimmung. Steffani erweitert den Kreis ihrer Ausdrucksmittel nicht; alle die von uns oben erwähnten Eigentümlichkeiten seines Recitativs finden sich auch schon bei jenen[2]).

Dass übrigens nicht alle Zeitgenossen des Steffani von Cavalli und Cesti gelernt haben, das Recitativ geistvoll zu verwenden, zeigen Pallavicino, Bontempi, und auch noch Keiser, die über ein trockenes Deklamieren selten hinaus kommen.

In diesem Punkt geht auch Lully nicht viel weiter. Wenn er auch peinlich die Silbenquantität abmisst und freier harmonisiert, so vermag er doch eine gewisse Monotonie nicht zu vermeiden, indem er gesangliche Ausschmückungen, Melismen, Koloraturen fast ausschliesslich verpönt, was übrigens selbst die Verehrer Lully's als Defekt empfanden. So sagt Raguenet[3]):

[1]) cf. Chrysander, a. a. O., p. 324.

[2]) s. darüber Kretzschmar, „Die venezianische Oper etc.“, p. 34.

[3]) s. bei Marpurg, „Kritische Briefe“, p. 415.

„Es ist wahr, dass unser Recitativ schöner als das italienische ist, welches letztere zu simpel und einförmig ist. Es ist allenthalben einerley, und kein Gesang im eigentlichen Verstande. Denn das Recitativ der Italiener ist beynahe nicht von dem gemeinen Reden unterschieden. Man findet in diesem vermeinten Gesange weder eine genugsame Abwechslung hoher und tiefer Töne, noch eine Ordnung in der Modulation. Dessen ungeachtet ist dieses daran zu bewundern, dass die Partien, womit dergleichen Psalmodien begleitet werden, vortrefflich ausgearbeitet sind. Denn das Genie der Italiener ist so wunderbar, dass es nicht allein zum Gesange, sondern zum blossen Sprechen einer Person die schönste Harmonie finden kann, eine Sache, die man weder jemals gesehen hat, noch irgend wo anders sehen wird."

Vieuville geht in seiner Verurteilung des italienischen Recitativs noch weiter[1]). Er tadelt nicht nur die freie Stimmführung, den Ambitus und die langen Aushaltungen auf einem Tone, sondern hält es sogar für sinnwidrig im Ausdruck.

Wir halten den Beiden zu gute, dass sie französische Lully-Fanatiker sind. Nicht die Italiener, sondern die Franzosen sind die Einförmigen.

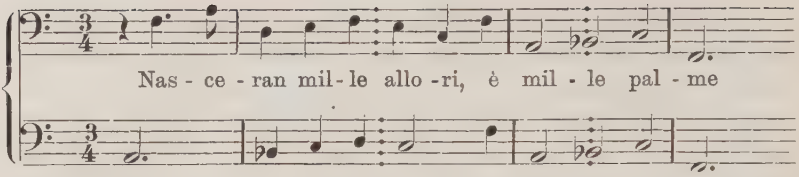
Wir haben oben schon erwähnt, dass im „Servio Tullio" das Recitativ einige Male an markanten Stellen in ein Arioso übergeht. Hier steht Steffani ganz unter Lully's Einfluss, der diesen Wechsel von Arioso und Sprechton zum Princip erhoben hat. (In den späteren Opern Steffani's tritt dieser Einfluss noch auffallender hervor). Als Beispiel aus „Servio Tullio" citiere ich das lange Recitativ des Tempus im Prolog „Poiche varie vicende"[2]). Ohne Unterbrechung giebt da der Gott die Prophezeiung von den Nachkommen des Servio; an der Stelle aber, wo von dem kurfürstlichen Paare die Rede ist „Nasceran mille allori" geht der Sprechton (*c*-Takt) plötzlich in eine ariose Melodie im $^3/_4$ Takt über[3]):

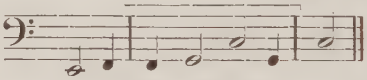
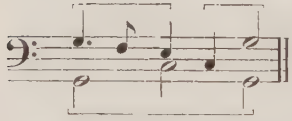
---

[1]) s. bei Marpurg, a. a. O., p. 409.

[2]) s. Textbuch, p. 16, 17.

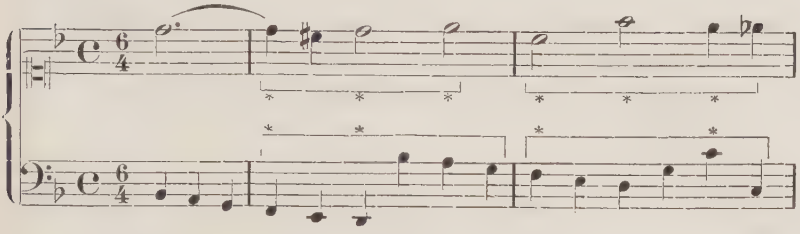
[3]) Eigentlich $\frac{3}{2}$; allein die Zeit Steffani's steht noch unter dem Einfluss der alten Mensur, die weniger den Notenwert, als den Ictus ins

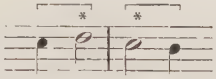


nach drei Takten, beginnt mit „Ai talami“ sofort wieder das Recitativ. Es ist gewissermassen die erste Periode einer Ariette. Der dritte Takt giebt uns Veranlassung zu einem Exkurs. Wir haben hier nämlich eine interessante Verflechtung zweier verschiedener Taktweisen vor uns, die der gradzahligen (2) mit der ungradzahligen (3) Betonung, die wir bei Steffani bei ungradem Zeitmass mit Vorliebe angewendet finden. Sie hat die nämliche Wirkung wie die Synkope, die der Meister gleichfalls sehr oft und unvermittelt sowohl in der Singstimme wie in der Begleitung anbringt. In der dem eben citierten Recitativ des Tempus folgenden Ariette „Correte, volate“ finden wir — und das mag für Steffani's lebhaftes rhythmisches Gefühl ein Beweis sein! — drei verschiedene Rhythmisierungen, erstens: dann die Synkope:  und zuletzt die Vermischung des ungraden Masses mit dem graden:  Zweifellos will Steffani auf diese Weise den Lauf der flinken Hirsche charakterisieren. Die Oper „Servio Tullio“ steht übrigens darin nicht allein. Auch die späteren Werke Steffani's weisen solche rhythmischen Feinheiten auf. Ich erwähne nur die Arie der Deianira in „La

Auge fasste. Es sind das Erinnerungen aus dem 16. Jahrhundert, cf. H. Bellermann, „Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert“. Manchmal, z. B. II, Sc. 8 in „Servio Tullio“, Arie der Albina, oder I, Sc. 11, Arie des Servio Tullio, notiert Steffani c $\frac{3}{8}$, oder wie in I, Sc. 8, Arie der Silvia c $\frac{3}{4}$, oder auch wie in II, Sc. 16, Arie des Servio Tullio c/$\frac{3}{4}$, was nichts anderes bedeutet, als unser heutiges $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{2}$.

lotta d'Alcide", I, Sc. 8, welche schon im dritten Takt eine rhythmische Verschiebung bringt:



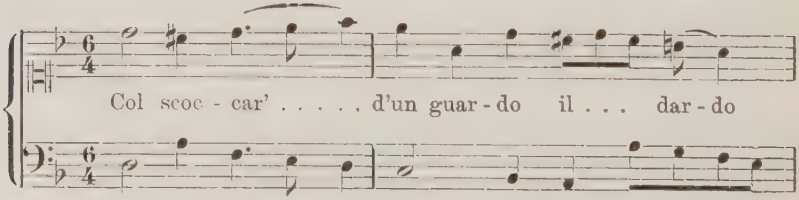
Diese Synkopenart  findet sich bei Lully, besonders in den Tänzen sehr häufig, zum Beispiel im „Phaeton" (Akt 1, „Troppe d'Astrée dansante"), ebenso bei Lully's Nachahmern, z. B. bei Collasse in der Oper „Achille et Polixène" (Akt 4, Sc. 4) „Chaconne" oder (Akt 5, Sc. 2), Air, Flötennachspiel; auch in den Menuetts des später zu behandelnden Melchior d'Ardespin finden sich diese Synkopen sehr oft. Ein weiteres hierher gehöriges Charakteristikum ist der Wechsel des Rhythmus sowohl innerhalb des Recitativs wie der Arie. In III, Sc. 9 des „Servio Tullio" beginnt Albina ihre Arie „In amar ci vuol costanza" im *c*-Takt bis zu „vuol", um dann den ganzen zweiten Teil im $\frac{3}{4}$ Takt zu singen. Augenscheinlich beabsichtigt Steffani hier den Gegensatz zwischen treu ausharrender Liebeswerbung und koketter Liebesweigerung zu malen. Übrigens ist dieser Taktwechsel auch schon Cesti geläufig. Steffani ist damit sehr sparsam, zumal wenn wir z. B. Lully vergleichen, der namentlich im Recitativ alle Augenblicke zwischen dem dritten und zweiten Rhythmus hin- und herschwankt, übrigens ein treffliches Mittel zur Belebung der Deklamation.

Das Recitativ pflegt Steffani mit einer deutlich vorbereitenden Ganz- oder Halbkadenz zu schliessen, um dann darauf die Arie folgen zu lassen.

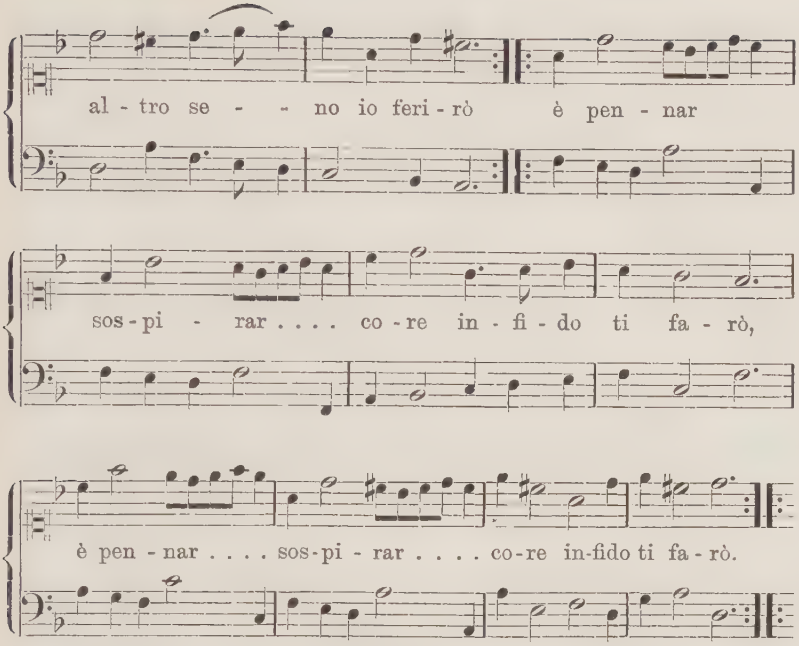
Wir verfolgen im „Servio Tullio" zwei Typen der Arie. Den einen Typus charakterisiert die vorherrschende Liedmässigkeit in der Anlage und im Ausdruck. Nennen wir sie

schlechtweg „Ariette“. Sie hat nur zwei Teile, A, B, entweder jeden einzelnen wiederholt oder beide durch ein Orchester-Ritornell getrennt. Die Begleitung bildet stets das Cembalo. Schwere Koloraturen sind möglichst vermieden (das ist ihr Hauptkennzeichen!), der Text ist meist vierzeilig von der Musik eng umschlossen. Die Stücke „Col scoccar d'un guardo“ (Akt I, Sc. 13) und „Se il labro“ (Akt I, Sc. 15) mögen als Beispiele dienen.

Den zweiten Typus charakterisiert die entweder ausgeschriebene oder mit „da capo al segno“ verlangte Wiederholung[1]) des kürzeren ersten Teils A nach B, oder in selteneren Fällen die des Teiles B (wie z. B. in der Arie der Tullia „Offesa beltà“, I, Sc. 18). Wir unterscheiden zwei Unterabteilungen dieser Ariengattung, eine noch etwas liedmässige, wenig kolorierte Arie mit Cembalo mit oder ohne Ritornell und die breit angelegte meist koloraturenreiche Arie, die sehr oft mit dem Orchester, bisweilen aber auch entweder ganz, oder im zweiten Teil vom Cembalo begleitet ist. Wie die grosse Orchesterarie, so hat auch die Cembaloarie oft ein kurztaktiges, den thematischen Gehalt andeutendes Vorspiel. Auch folgt ihr fast immer das Orchester-Ritornell. Dieser zweite Typus ist, wie sofort zu ersehen, die Grundlage der schon bei Cavalli vorgezeichneten, bei Cesti bestimmter gegliederten und endlich von Scarlatti zum Princip erhobenen, gross angelegten Da capo-Arie. Die Ariette verwendet Steffani im „Servio Tullio“ nur selten. In seinen späteren Opern macht er davon gar keinen Gebrauch mehr. Damit man sich von ihrer Beschaffenheit überzeuge, citiere ich das bereits erwähnte Stück „Col scoccar“ (I, 13):

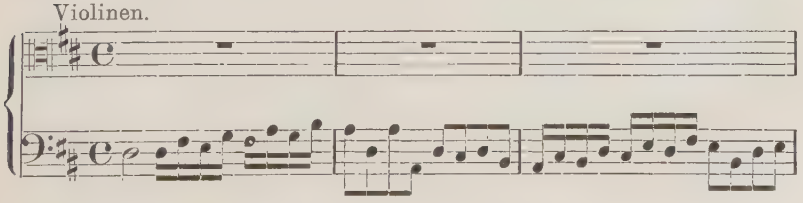


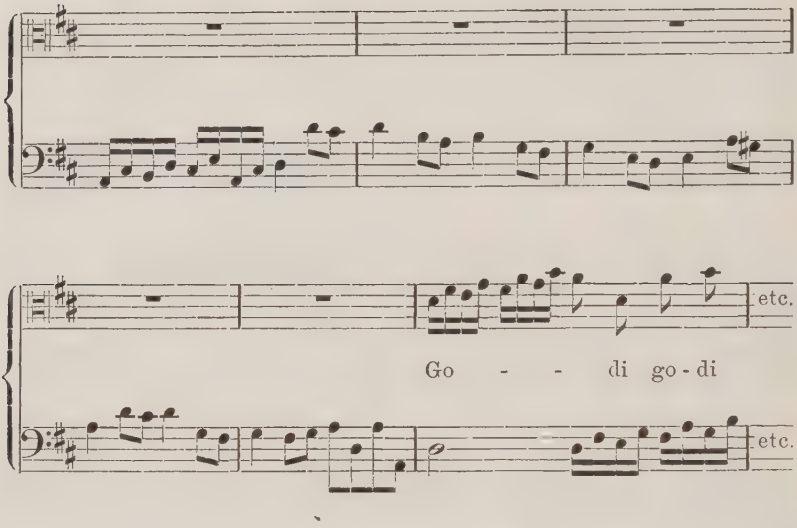
[1]) In der Partitur steht stets NB. als Zeichen des da Capo, und das Segno ist entweder ein Stern oder auch ||.

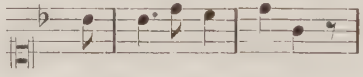


Man erinnere sich des kurz vorher angeführten Ariosos. Wie schlicht ist hier der Ausdruck, wie knapp die Form!

Die Arie erster Ordnung, welche in „Servio Tullio“ überwiegt und das lyrische Element im Drama zum Ausdruck bringt, tritt in den späteren Opern zurück und wird überhaupt weit grösser und der grossen Da capo-Arie ähnlicher. Wir dürfen nur die Opern „Libertà contenta“, „Briseide“ und „Orlando“ betrachten, wie langathmig sind da die Vorspiele, z. B. in der Arie „Godi godi“ (in „Briseide“), wie breit angelegt die Perioden und wie frei schaltet Steffani mit dem Taktwechsel! Man sehe den Anfang des eben erwähnten Stückes:

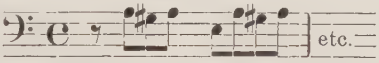




Ich glaube die Form dieser Arie in „Servio Tullio“ am besten auseinanderzusetzen, wenn ich die Arie der Juno im Prolog „Ti voglio fedele“ in G moll, $\frac{3}{4}$, herausgreife. Die Form ist A-B-A. Die erste Periode besteht aus zwei Gliedern von je drei Doppeltakten, — die für fast alle anderen Arietten typische wörtliche Wiederholung des ersten Gliedes nicht eingerechnet. — Die zweite Periode umfasst 5 Doppeltakte, die dritte entspricht genau der ersten. Betrachten wir die melodische Entwickelung des ganzen Stückes, so fällt uns die ausserordentliche Knappheit im Aufbau und die schon in der Ouverture hervorgetretene meisterhafte Verwertung des Anfangsmotives:  als Grundgedanke des Ganzen auf. Dabei ist die Melodieführung frei und gegen den lebhaften Bass des Cembalo, des stereotypen Begleitinstruments für die Ariette, kunstvoll kontrapunktiert. Der Mittelsatz bringt mit dem chromatisch aufsteigenden Bass *Es*, *E*, *F*, *Fis*, *G*, eine originelle Modulation, die den Text „sei troppo crudele“ ganz prächtig charakterisiert. Es ist mit einem Wort ein reizvolles Stück! Nicht nur die bedeutende Sanglichkeit, sondern vor allem die einheitliche

Stimmung, sowie die knappe musikalische Form verleiht ihm den hohen Kunstwert.

Unter die das „Da capo" ausgeschrieben zeigende Gattung gehört auch die Arie des Licinio „Voglio sperar" (I, Sc. 25), deren erster Teil gegen den mit reicherer Koloratur versehenen zweiten fast zu kurz ausgefallen ist.

Am häufigsten findet sich die Cembalo-Arie mit „Da capo al Segno". Zu den schönsten rechne ich die tiefempfundene Drusilla-Arie (I, Sc. 2) und die der Tanaquil (I, Sc. 4) „E un sogno la vita". Diese Arie hat eine Bassbegleitung, die in ihrer eigentümlichen Bewegung: 

für Steffani typisch ist. Sie gemahnt uns an die Wahnsinnsarie im „Orlando", wo eine ganz ähnliche, nur lebhafter ausgestaltete Bassfigur die Grundlage des Seelengemäldes bildet.

Die Arie zweiter Ordnung, die grösser angelegt und reicher koloriert ist, wird vom Cembalo oder Orchester begleitet und vertritt das dramatische Element. Steffani bringt deren in „Servio Tullio" noch nicht viele, wenn wir spätere Opern, etwa „Rivali concordi" oder „Tassilone", in denen ja bereits Chrysander einen Fortschritt in der Entwickelung unseres Meisters erkannte, vergleichen. Es befinden sich unter ihnen ganz grossartige Kompositionen. Steffani zeigt sich da als wohlbewanderter Gesangstechniker, war er ja doch von seiner frühesten Kindheit an ein trefflicher Sänger, sodass es uns nicht wunder nimmt, wenn er noch als 74jähriger durch seine klangvolle Stimme den jungen Händel entzückte[1]).

Gleich in der ersten Scene des ersten Aktes fällt die Arie des Ombra „Risuegliati su!" auf. Die ganze Haltung des Stückes zeichnet die aussergewöhnliche Situation. Voraus geht ein langes, langsam und leise (piano) gehaltenes Orchestervorspiel (*c*), in welches — ein in der ganzen Oper und auch sonst bei Steffani vereinzelter Fall! — das Recitativ zwischen Ombra und Tanaquil ganz frei eingeflochten ist. Dann

---

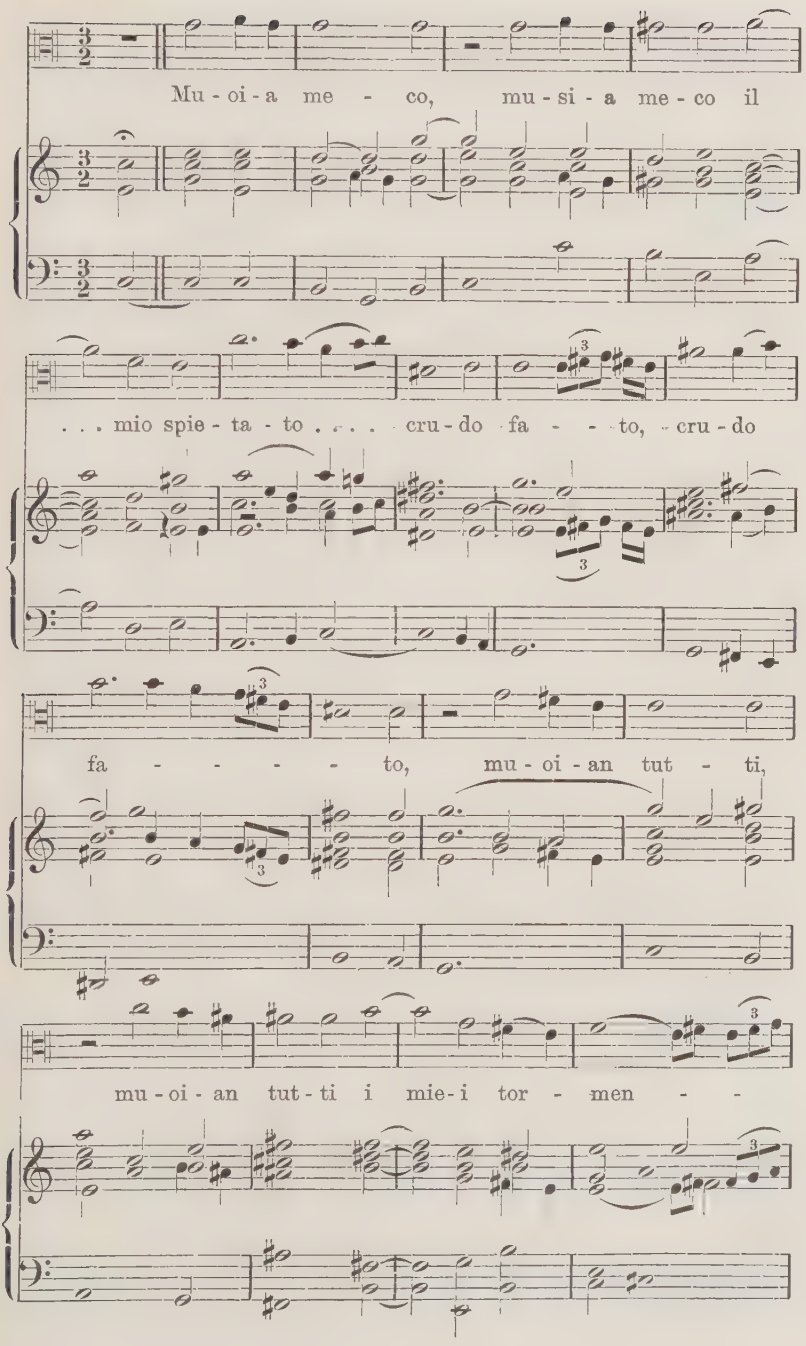
[1]) cf. Chrysander, a. a. O., p. 353.

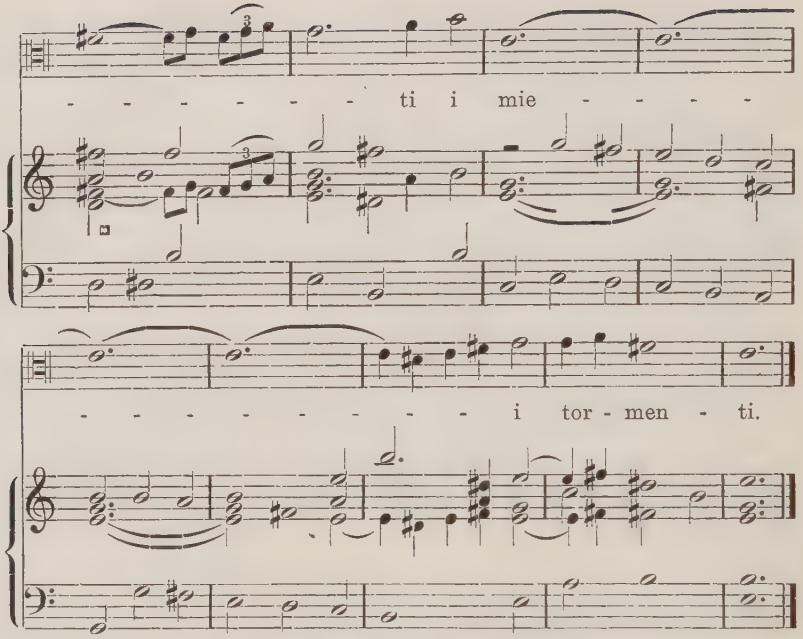
folgt im $\frac{3}{4}$-Doppeltakt die Arie des Ombra „Risuegliati". Sie besteht aus den Teilen A. B. A.; die Violine, Violen und Bässe schliessen sich, fast so wie bei Lully, ängstlich an die Singstimme an und spielen, wo diese schweigt, leise und gehalten weiter.

Noch charakteristischer verfährt Steffani beim zweiten Erscheinen Ombras (II, Sc. 28), wo er das Cembalo aussetzen lässt (tace il cembalo sino al aria) und wiederum „piano" von den Streichern fordert. Der Satz hebt im düstern a-moll an und verläuft anfänglich in leeren halben Noten, die nur selten durch Viertel unterbrochen werden, während die Stimme recitando sich vernehmen lässt. Erst als die in der Form merkwürdig freie Arie einsetzt, mit den Worten „Come stolto è quel mortal", beginnt ein lebhafterer Ton.

Das ist, als Ganzes betrachtet, eine hervorragende Leistung des 30jährigen Steffani. Wenn wir seine späteren Opern, schon die „Niobe", vor allem aber „Rivali concordi" und „Tassilone" betrachten, so zeigt er gerade in dieser ganz subjektiv gefärbten Charakterisierung und in der Gefühlswärme eine Originalität des Ausdruckes, die in seiner Zeit schlechthin unerreicht dasteht. Ich kann es mir nicht versagen, nachdrücklich hervorzuheben, dass nach dieser Seite Steffani heute noch bei weitem nicht nach Gebühr geschätzt ist. Ich habe in „Niobe", „Rivali concordi", „Briseide" Proben eines Geistes gefunden, der seiner Zeit weit vorausgeeilt ist. Was Steffani da Neues bringt, trägt den Stempel des Genies.

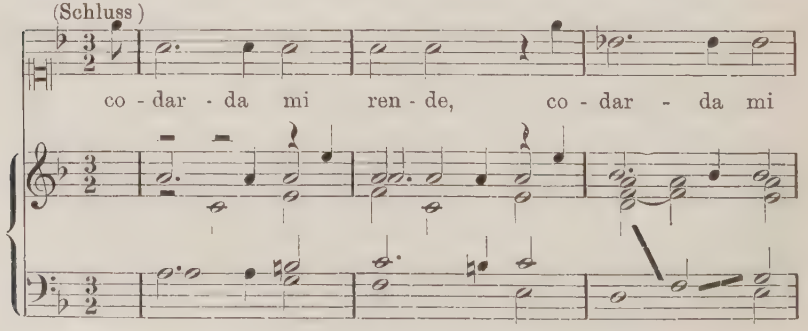
Gerade im Anschluss an die von uns hier behandelte Orchesterarie kann ich ganz wunderbare Stücke citieren. In der Oper „Tassilone", die überhaupt den Höhepunkt in Steffani's Schaffen bedeutet und die sich schon durch den germanischen Stoff von der herkömmlichen Schablone abseits stellt, sind es besonders zwei Arien, die nicht allein durch die Kühnheit der harmonischen Fortschreitung, sondern auch durch die musikalische Erschöpfung des dichterischen Gedankens überraschen. Die eine, die Arie des Gheroldo „Scelgia il dardo" geht aus dem lebhaften Sechzehntelrhythmus- (c-Takt) bei den Worten „Muoia meco" in den langsamen $^3/_2$ Takt über:

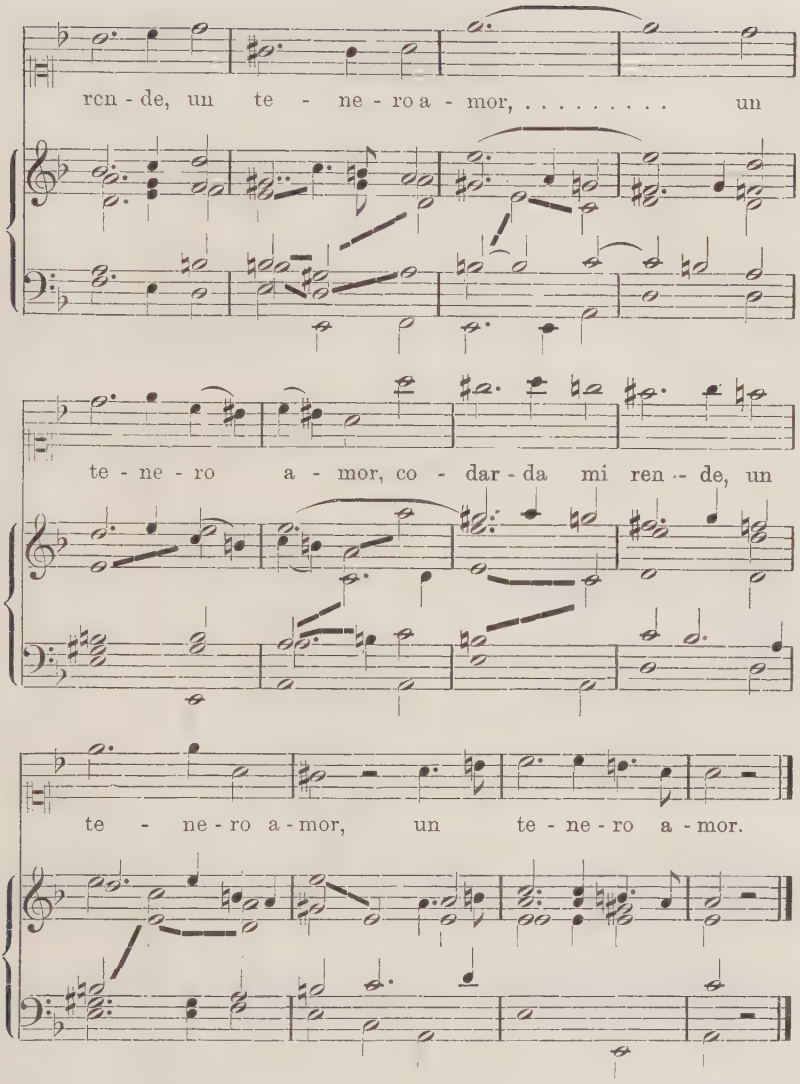

Mu - oi - a me - co, mu - si - a me - co il
. . . mio spie - ta - to . . . . cru - do fa - - - to, cru - do
fa - - - - - to, mu - oi - an tut - ti,
mu - oi - an tut - ti i mie - i tor - men - -



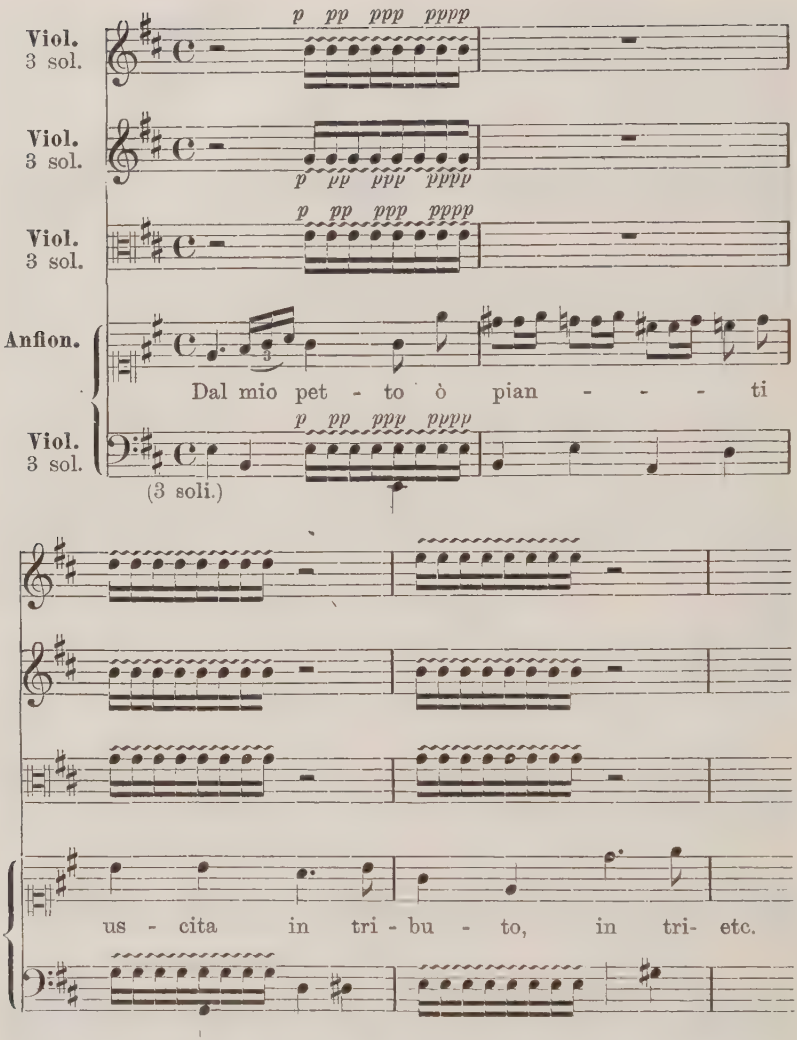
Es ist dies der zweite Teil der Arie. Die Gesangsführung unterscheidet sich von der des fortwährend durch Zwischenspiele unterbrochenen ersten Teiles durch Geschlossenheit und Flüssigkeit.

Ähnlich, aber formell ganz frei, gestaltet Steffani die Arie der Ghismonda „Dentro al seno“ (Akt 1, Sc. 3). Bei den Worten „se lo sdegno“ beginnt der zweite Teil noch im c-Takt, geht aber an der Stelle „codardami“ plötzlich in eine langgedehnte Cantilene im $^3/_2$ Takt über (d-moll), die am Schluss fast wörtlich wiederholt wird.



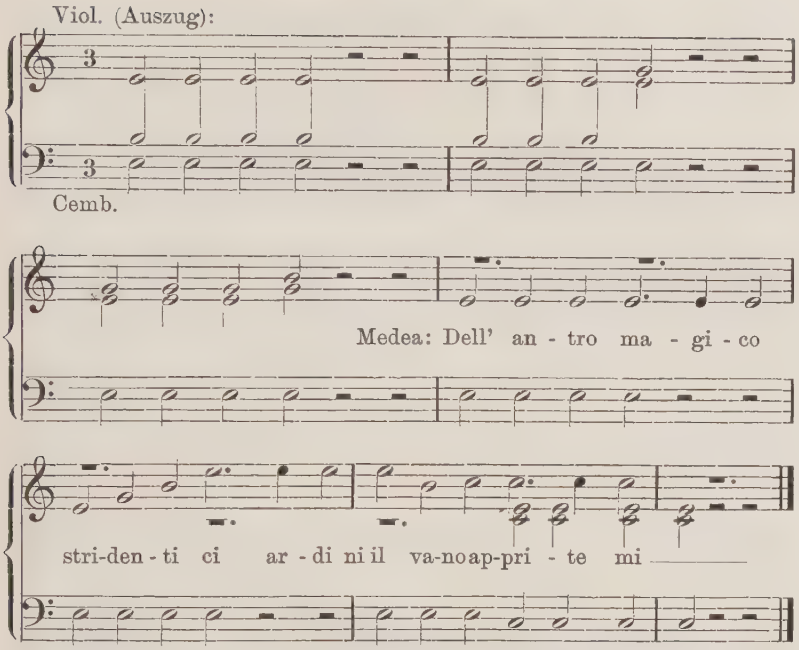


Aber auch schon in der drei Jahre älteren Oper „Niobe“ zeigen sich solche Genieblitze. In der Arie „Dal mio petto“ (II, Sc. 5) lässt Steffani die Streicher (erste und zweite Violinen, Violen und Bässe) mit dem Cembalo solistisch (zu dreien) die Klage des Anfion mit eigentümlich zitternden Bebungen begleiten:

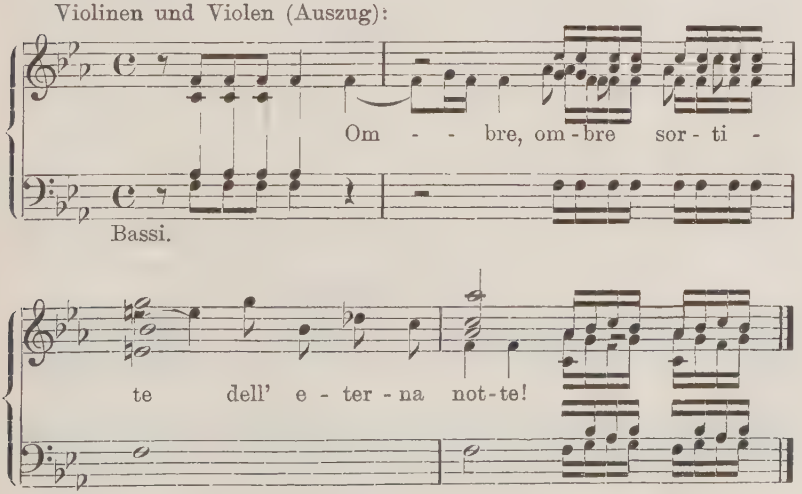


Man beachte hier die in der Zeit unerhörte Dynamik. Die Wirkung des Sätzchens muss in der Originalbesetzung überwältigend sein.

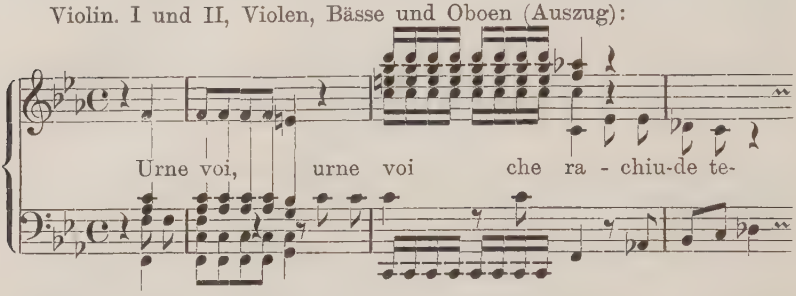
Der leere Klang des e-moll-Akkordes und der auf den gleichen Ton pochende Rhythmus haben ihr Vorbild bei Cavalli, in der ergreifenden Beschwörungsscene der Medea im „Giasone“ (1649):



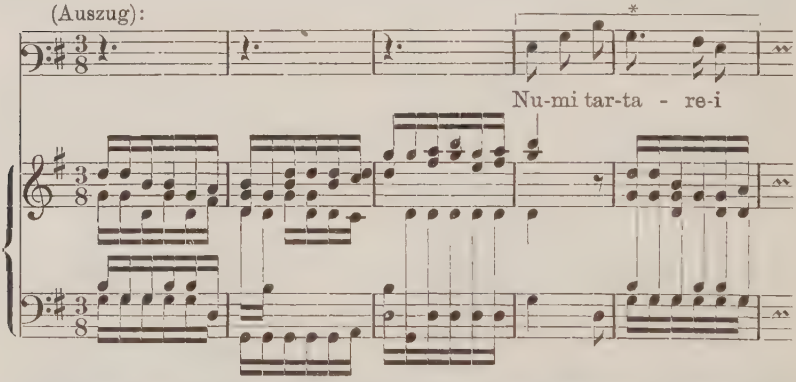
Ohne Zweifel ist auch Händel in seinem „Teseo“ (Akt II), in der Rachescene der Medea (Sc. 6) und weiterhin in III, Sc. 5 in der Arie der Medea, „Ombre, ombre sortite dall' eterna notte“:



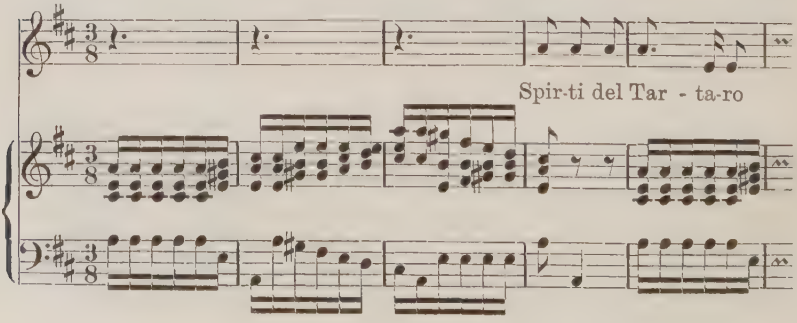
oder wie in dem schon 1708 komponierten „Trionfo del Tempo", Arie des Tempo:



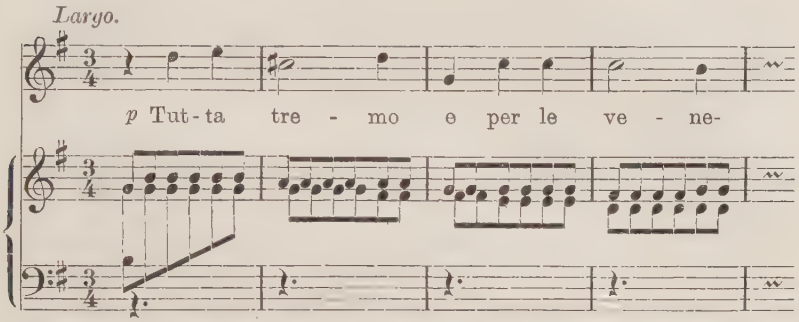
Cavalli, wenn auch nur rhythmisch und im allgemeinen Stimmungsgehalt, gefolgt. Die Arie des Poliferno „Numi tartarei" in Steffani's Oper „Niobe" (II, Sc. 4):



(Man vergleiche dazu Takt 5 in Cavalli's „Medea"), sowie die auffallend verwandte Arie „Spirti del Tartaro" in Steffani's Oper „Rivali concordi" (p. 23):



haben, ebenso wie die begleitenden Staccatis der Arie „Tutta tremo“ in „Tassilone“:



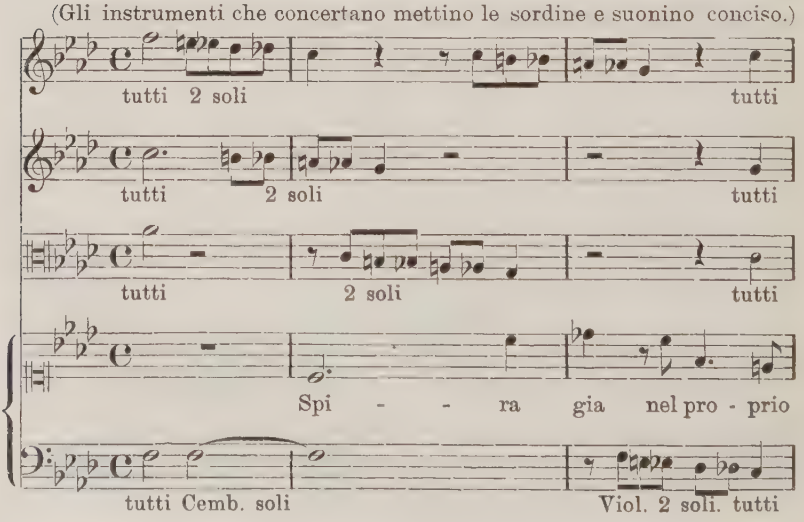
ihre Heimat ebenfalls im „Giasone“. Dass Steffani da die Mittlerrolle gespielt hat, wird kaum von der Hand zu weisen sein. Wir haben schon früher den direkten Einfluss unseres Meisters auf Händel beobachten können. Gerade in den späteren Opern Steffani's finden sich auffallende Vorahnungen des Händel'schen Stils; so z. B. sind die fanfarenartigen Orchester-Vor- und Zwischenspiele (Ritornelle) der grossen Dacapo-Arien Steffani's die direkten Vorläufer der Händelschen Trompetengänge (in Terzen). Frappierend ist die Ähnlichkeit von Steffani's Aria „Bella calma nell' alma (in „Tassilone“) mit der Händel's „Caro Amor“ (in „Pastor fido“, II, Sc. 1). Es ist ganz undenkbar, dass Händel hier, wie Chrysander meint, eine Rückwirkung auf Steffani ausgeübt habe. Als Steffani den „Tassilone“ (1698) schrieb, war Händel genau 13 Jahre alt! Ein Vergleich einer grossen Anzahl Händelscher Opern mit Steffani's Werken zeigt, dass insbesondere der junge Händel stark von unserem Meister — formell, inhaltlich und auch in der Instrumentation — beeinflusst worden ist. Wir haben das schon an dem Beispiel der Ouverture zu zeigen versucht und werden später noch einmal darauf zurückkommen. Erst etwa vom Jahre 1725 an ward Händel freier und entwickelte auf der Grundlage Steffani's seinen eigenen Stil.

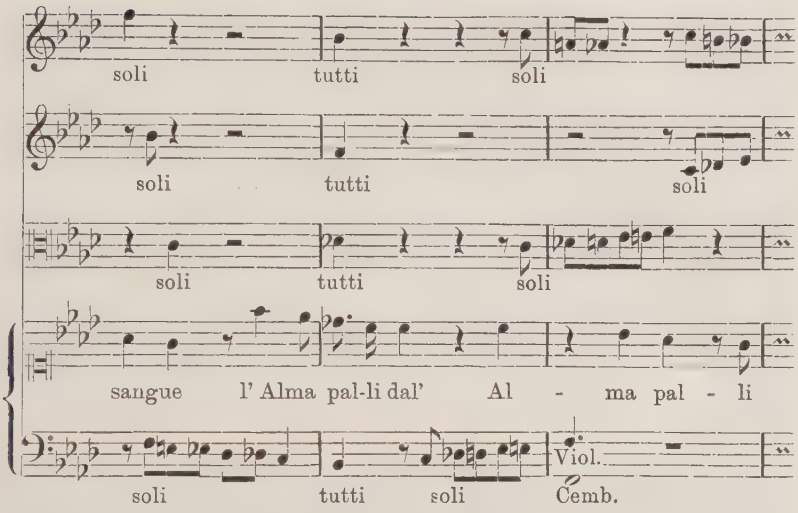
Kehren wir zum „Servio Tullio“ zurück. Die grösste Arie und zugleich der musikalische Höhepunkt des Werkes, ist die Arie der Tanaquil, II, Sc. 8 „Ogni core“. Wir erläutern an ihr kurz die Form der Steffani'schen Dacapo-Arie. Vor-

aus geht stets ein Orchesterritornell, das am Schluss wiederholt wird. Es enthält — und das ist in allen Opern Steffani's zu beobachten — die Themen, auf denen sich das Stück aufbaut. Während die Mehrzahl der Arien im „Servio Tullio" ausserordentlich reich an Koloraturen ist (in den späteren Werken wächst die Koloratur fast bis ins Unmässige), zeichnet sich diese Arie durch klare Deklamation und oratorische Haltung aus. Melismatische Wendungen sind selten und nur im engen Anschluss an den Wortsinn, „lagrimar, sospirar" gebraucht. Desto lebhafter umspielen erste und zweite Violine den Gesang. Sie erschöpfen sich in freien Engführungen und scharfen Rhythmisierungen. Der Satz wird bis auf das Nachspiel ganz wiederholt.

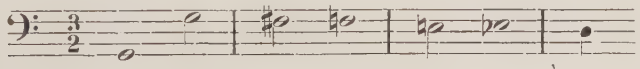
Bewunderungswürdig in dieser Arie ist, wie Steffani den Herzenskummer der Tanaquil so wundervoll malt. Das ist überhaupt eine hervorstechende Eigenschaft unseres Meisters. Er versteht mit wenigen Strichen die verschiedenen Charaktertypen des Dramas musikalisch zu zeichnen. Die Mittel, deren er sich dazu bedient, sind keine anderen, als die seiner Zeitgenossen, aber er verwendet sie in durchaus selbständiger Weise. Wir finden bei ihm einen grossen Reichtum an harmonisch interessanten Wendungen und chromatischen Gängen.

Eine besonders markante Stelle ist folgende in der „Niobe":



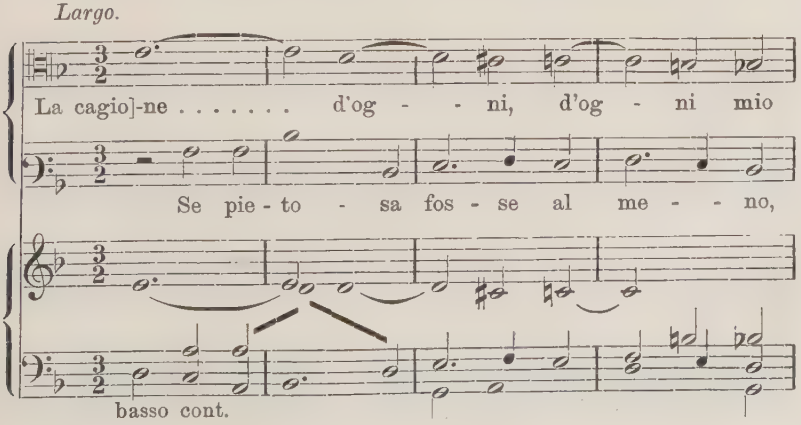


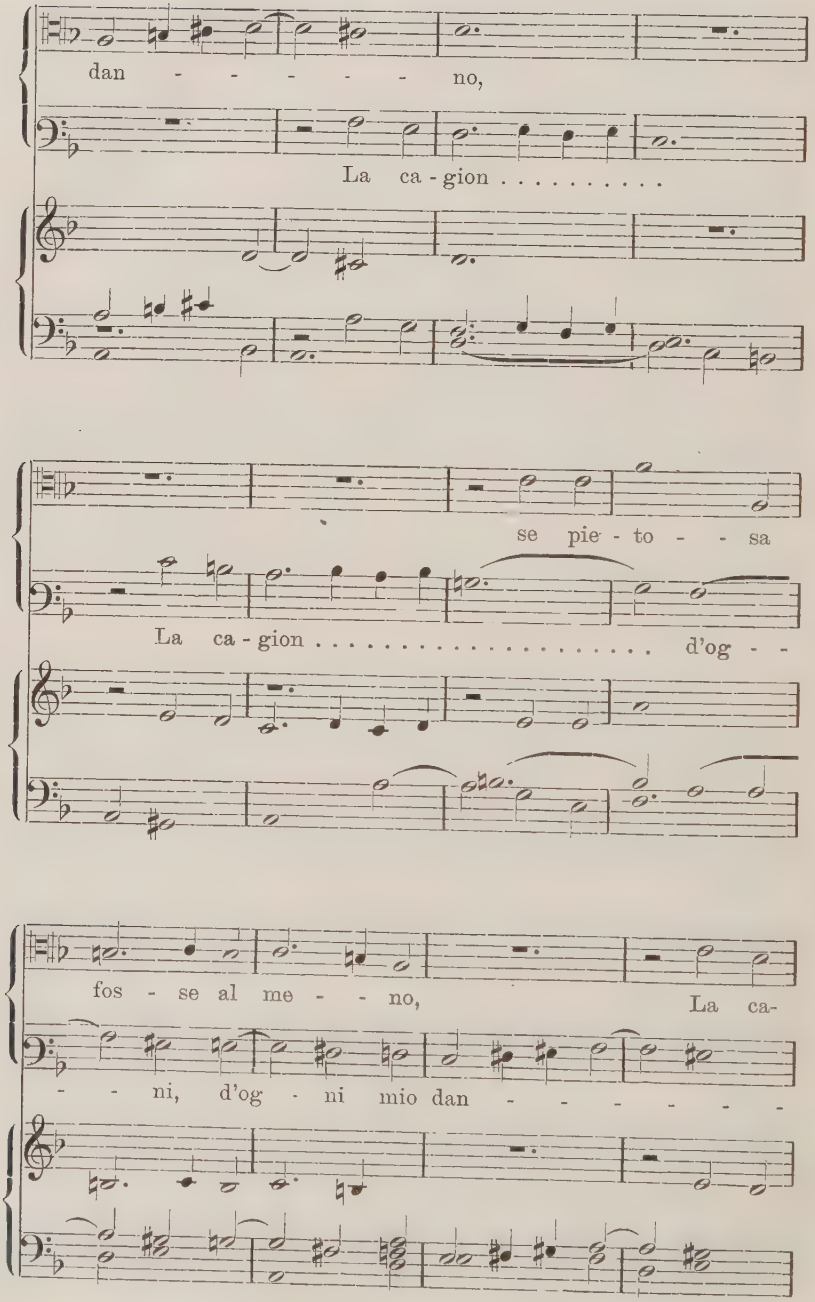
Die Verwertung der chromatischen Skala, wie sie sich übrigens auch in Steffani's Ductten findet[1]), stammt von Cesti, wo sie zuweilen im Bass auftritt.

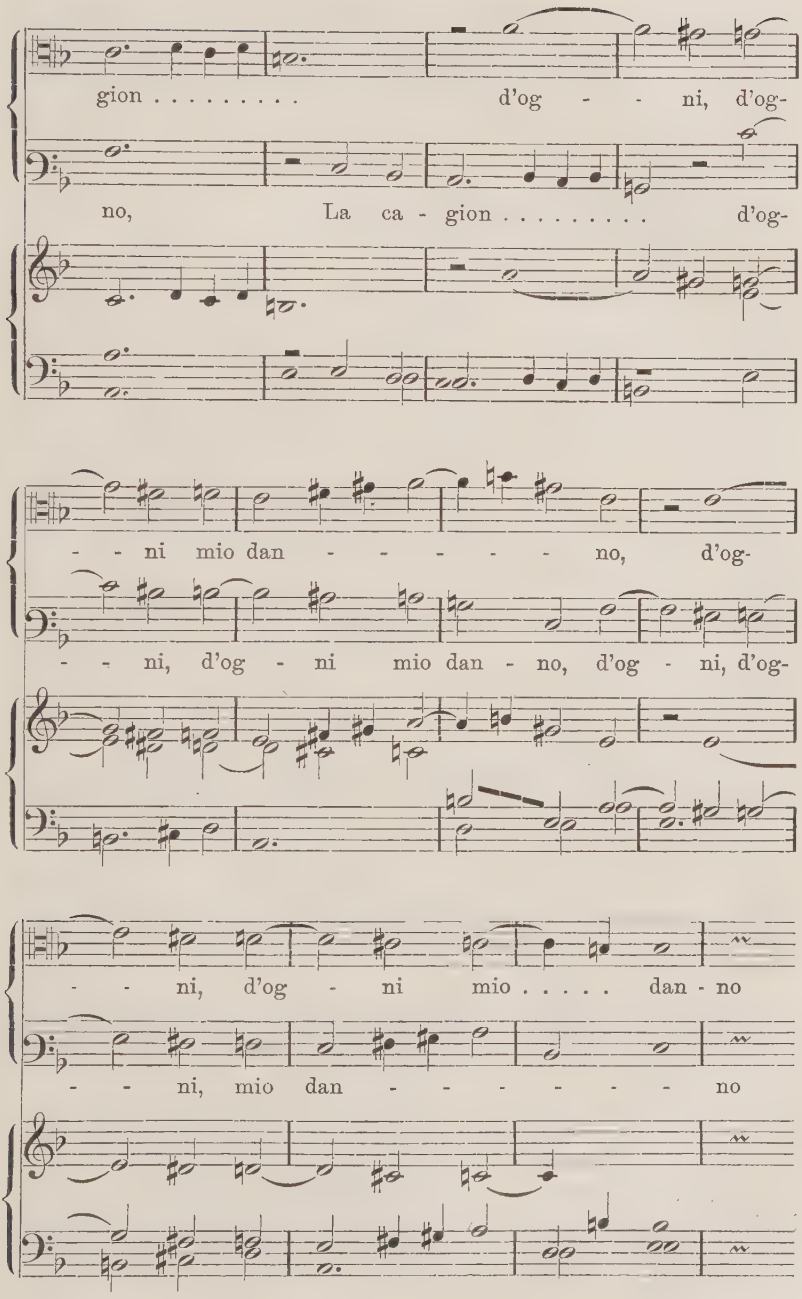


(«Le disgrazie d' Amore», Arie des Volcano I, Sc. 2 «È dove» etc.)

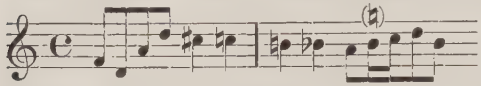
[1]) „Duetti da Agostino Steffani." Mss. 2775 der Münch. Hofbibl. p. 40. Ich citiere folgende Stelle aus diesem „Largo":



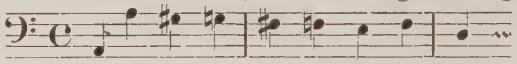

dan - - - - - - no,
La ca - gion . . . . . .
se pie - to - - sa
La ca - gion . . . . . d'og - -
fos - se al me - - no,
La ca-
- - ni, d'og - ni mio dan - - - - - - -


gion . . . . . d'og - - ni, d'og-
no, La ca - gion . . . . . d'og-
- - ni mio dan - - - - - no, d'og-
- - ni, d'og - ni mio dan - no, d'og - ni, d'og-
- - ni, d'og - ni mio . . . . . dan - no
- - ni, mio dan - - - - - - - no

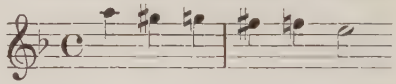
In der Instrumentalmusik begegnen uns chromatisch auf- und absteigende Gänge, die sowohl als Bassführung, als auch imitatorisch verwendet werden, schon bei Legrenzi (1655)[1]), No. XXIII, Sonate für zwei Violinen und Bass. Gleich im zweiten Takt beginnt die zweite Violine:



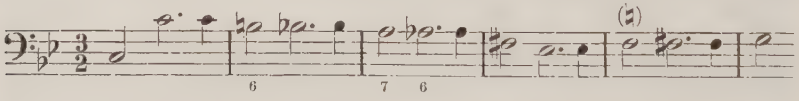
ein Motiv, das im ganzen ersten Teil des Satzes (Allegro. La cornara) bald von der einen, bald von der anderen Stimme wiederholt wird. Noch deutlicher tritt diese Chromatik bei Bassani (1680) hervor (No. XXXII bei Wasielewski, „Corrente"), wo sie sowohl im Bass, als auch in der ersten Stimme auftaucht, dann in der Sonate für zwei Violinen, Violoncello und Orgel (XXXIII) desselben Komponisten (aus dem Jahre 1683), wo das Organo folgendermassen beginnt:



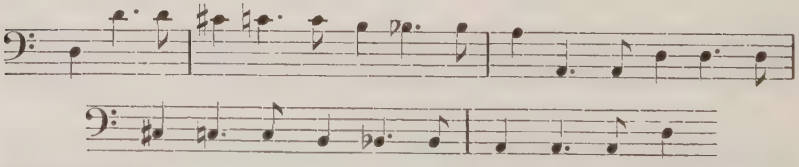
Diese Figur ist der oben bei Steffani citierten sehr ähnlich. Auch in einer von Corelli's Sonaten[2])



findet sich diese Chromatik; im Bass verwendet sie dann Lully, z. B. im „Rolland" (III, Sc. 6) oder in „Isis" (III, Sc. 6):



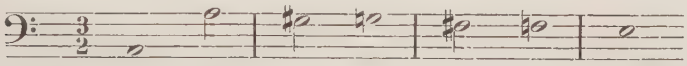
Ihm folgt ohne Zweifel Dardespin, wenn er in der später noch zu berührenden „Passacaille" aus „Il segreto d'Amore", entgegen seiner sonst recht einfachen Harmonik, schreibt:



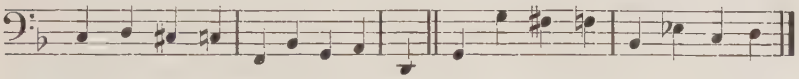
[1]) s. Wasielewski, „Instrumentalsätze vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhundert's." Bonn 1874.

[2]) z.B. in No. 11 der Joachim'schen Ausgabe der „Sonate da chiesa", p. 62: „Allegro".

Von späteren Komponisten wird diese Art von Chromatik in der gleichen oder in ähnlicher Form im Bass mit Vorliebe nachgeahmt. Bezeichnend dafür sind: Bontempi, der sie z. B. in der Oper „Il Paride“ (V, Sc. 7) zur Grundlage einer ganzen Arie (alla Passacaglia) macht:



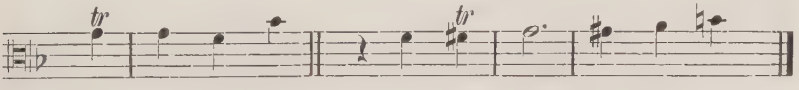
(wird genau zwölfmal wiederholt) und G. A. Bernabei, der in seiner bisher unbeachtet gebliebenen Oper „L'Ascanio“ (III, Sc. 1) folgende Bassfiguren:



typisch wiederkehren lässt[1]):

Die Koloratur ist in „Servio Tullio“ schon ziemlich stark entwickelt. Steffani zeigt da seine Meisterschaft in der auf Sanglichkeit ausgehenden Behandlung der menschlichen Stimme. Wir finden bei ihm alle die Verzierungen, Trillo, Gruppo, Tremolo, Accentus, Pralltriller, Kaskaten, Passagen, Fiorituren, wie sie die Gesangsschulen der Zeit neben der Tonbildung lehrten[2]), in oft sehr sinngemässer Weise angewendet, wenn er auch zuweilen, besonders in seinen späteren Jahren, die neapolitanischen Auswüchse ahnen lässt.

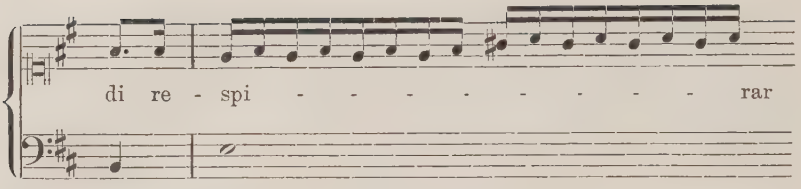
In der Drusilla-Arie (I, Sc. 2 „voi dormite“) bringt er auf die Textworte „Amor“ oder „a morir“, also an besonders weichen Stellen, den Triller:



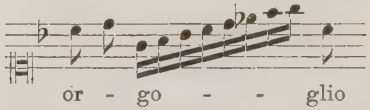
oder er setzt (III, Sc. 10) bei dem Worte „respirar“ den tremolo ascendens an:

[1]) Die Wiener K. K. Hofbibl. besitzt unter Mss. 17703 die Partitur (drei handschriftliche Bände).

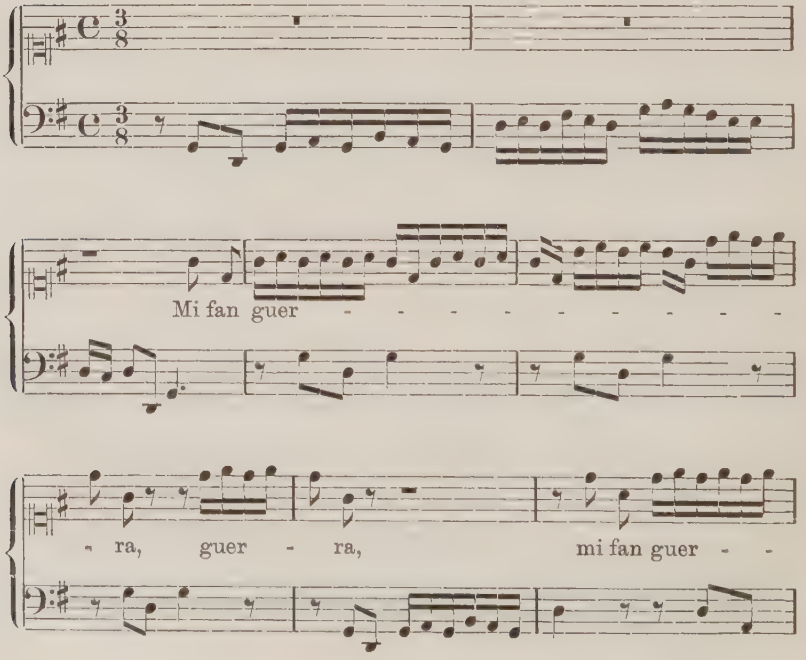
[2]) s. Goldschmidt „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts etc. etc.“ Breslau 1890.

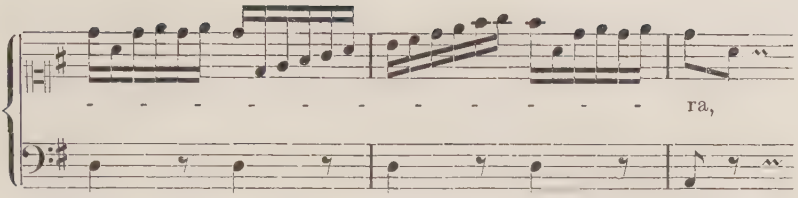


oder er wendet zum Ausdruck des Zornes und der Entrüstung, in der Arie des Servio (II, Sc. 5) bei dem Worte „orgoglio“ die aufsteigende skalenmässige Cascata an:

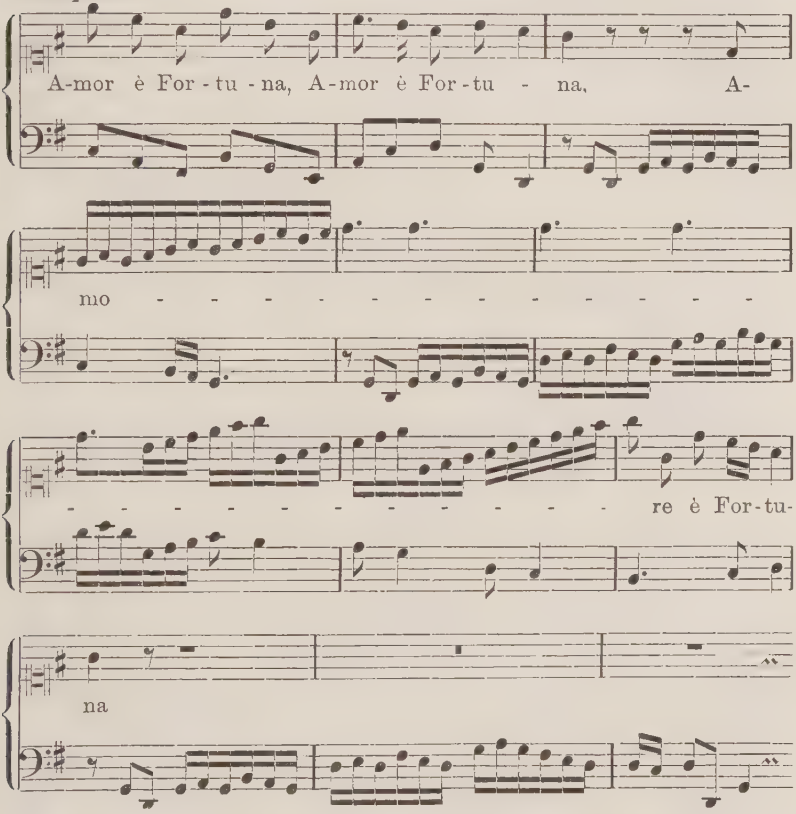


Sehr charakteristisch sind die lang ausgesponnenen Passagen in der Arie des Servio „Mi fan guerra“ (I, Sc. 11). In dem Helden kämpfen Liebe und Verstand; der Komponist zeichnet den Zwiespalt in den lebhaft wogenden 16^{tel}-Figuren:





oder später:

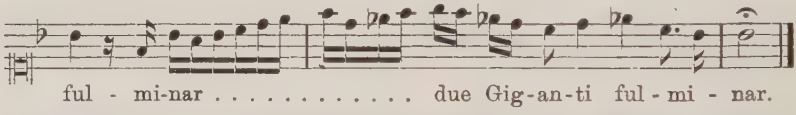


wir sehen also, dass unser Meister die Hauptregel, die Bovicelli in seinem Werk „Regole, Passaggi di Musica etc.“[1]), dem Komponisten ans Herz legt, aufs genaueste befolgt: „Passaggien soll der Komponist (und der Sänger) nur da anbringen, wo es der Text gestattet . . . .“. Auch der zweite Teil dieser

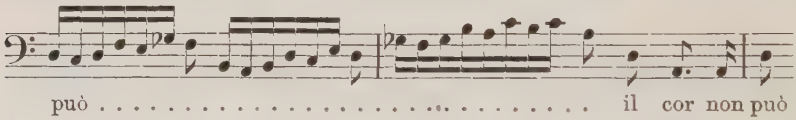
[1]) Venetia, Vicentia 1594, s. Goldschmidt, a. a. O., p. 114.

Regel, „die Passaggien dürfen die Verständlichkeit des Textes nicht beeinträchtigen", sind von Steffani streng eingehalten.

Was eine andere Regel Bovicelli's betrifft: „Rasche Läufe, aus Chromen und Bichromen bestehend, sollen per grado sich bewegen. Saltuatim zu formiren klingt schulmässig. Von Terzen und anderen Intervallen soll man nur mässigen Gebrauch machen"[1]), so verfährt Steffani, und nicht zu seinem Schaden, darin ziemlich frei. Er unterbricht sehr häufig die Läufe mit Intervallsprüngen, wie er überhaupt alle Arten des kolorierten Gesanges vortrefflich zu mischen versteht. „Schulmässig" klingen seine frei sich ergehenden Läufe keineswegs. Man überzeuge sich an den Passagen der schon citierten Arie des Servio Tullio bei dem Worte „fulminar" (II, Sc. 5):



oder in der Arie des Rutilio „Sempre amico ti saro" (II, Sc. 14):

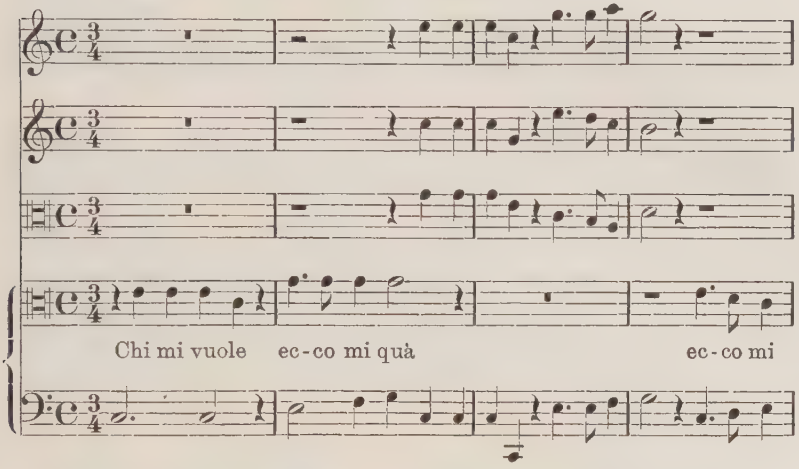


Auffallend ist in der grossen Arie das imitatorische Wechselspiel zwischen Orchesterbegleitung und Gesangsstimme. Es sind das althergebrachte Echoeffekte, die sich auch in der zeitgenössischen Instrumentalmusik finden. Man vergleiche etwa in der oben citierten Sammlung von Wasielewski die „Bruchstücke einer Sonate von Mass. Neri aus dem Jahre 1651 (No. XX)" oder das „Allegro der Sonate (No. XXI) von B. Marini", oder die „Sonate (No. XXX) von Legrenzi aus dem Jahre 1671". Steffani macht davon ausgiebig Gebrauch. Als vortrefflichem Kontrapunktiker musste ihm diese Manier, welche allerdings von Vieuville[2]) nicht

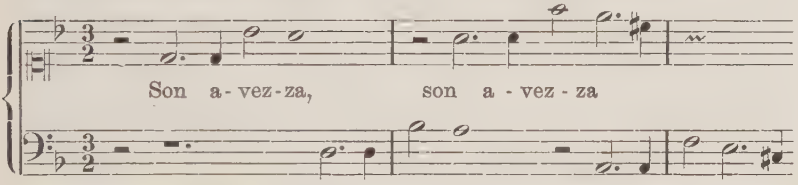
[1]) s. Goldschmidt, a. a. O., p. 124.

[2]) s. Marpurg, a. a. O., p. 408. Raguenet (s. Marpurg, p. 93, 94) ist natürlich für diese Art. Er sagt: „Die Partie der Geige ist mehrentheils so schön, als der Gesang der Singstimme selbst, die doch den Hauptgegenstand ausmacht" (p. 93).

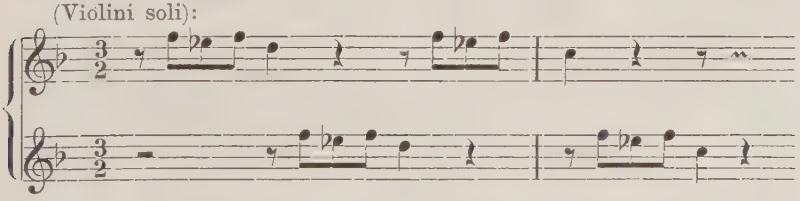
gebilligt wird, sehr willkommen sein. Konnte er doch darin seine Kunst in der Imitation am besten zeigen. Hier ein Beispiel: Arie der Albina (II, Sc. 1):



In seinen späteren Opern tritt das Imitieren, meist in der Oktave, noch auffälliger hervor, z. B. zwischen Cembalobass und Singstimme in „Rivali concordi“ (Arie No. 26):

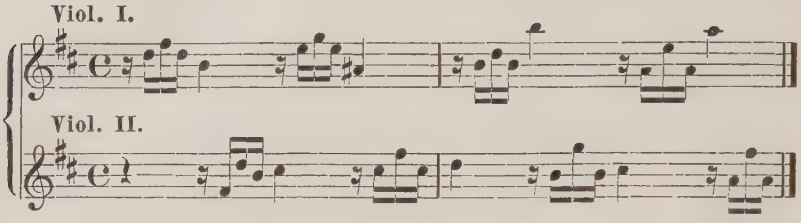


oder zwischen ersten und zweiten Geigen, z. B. im „Tassilone“, Arie des Adalgiso „Saro lieto“ (V, Sc. 2):

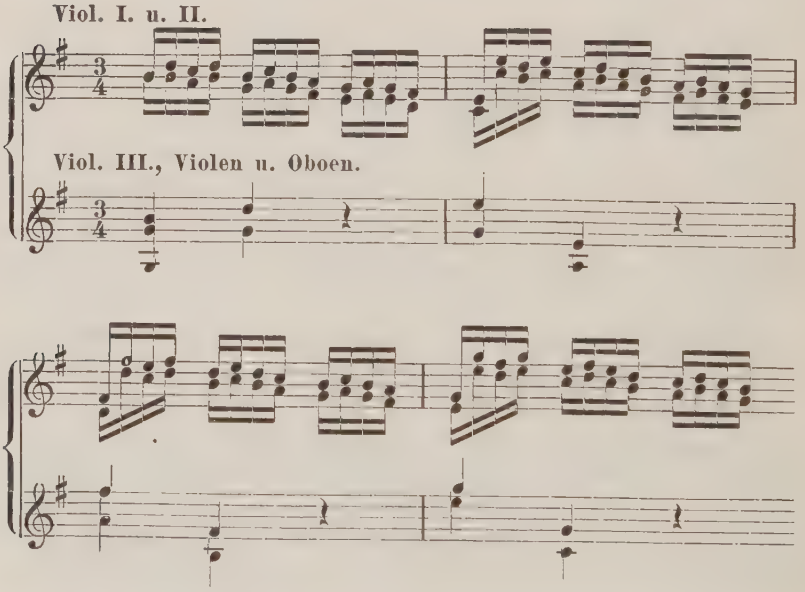


die oben angeführte Stelle weist direkt auf Händel hin, der in allen seinen Werken, auch in seinen Oratorien, einen ausgiebigen Gebrauch von diesem Wechselspiel zwischen den

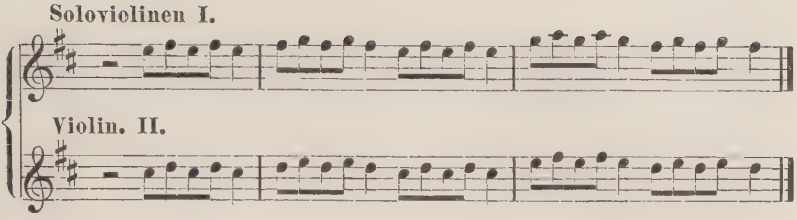
höheren Streichinstrumenten macht. Man vergleiche nur die Arie „Deh serbate“ in der Oper „Teseo“ (I, Sc. 3):



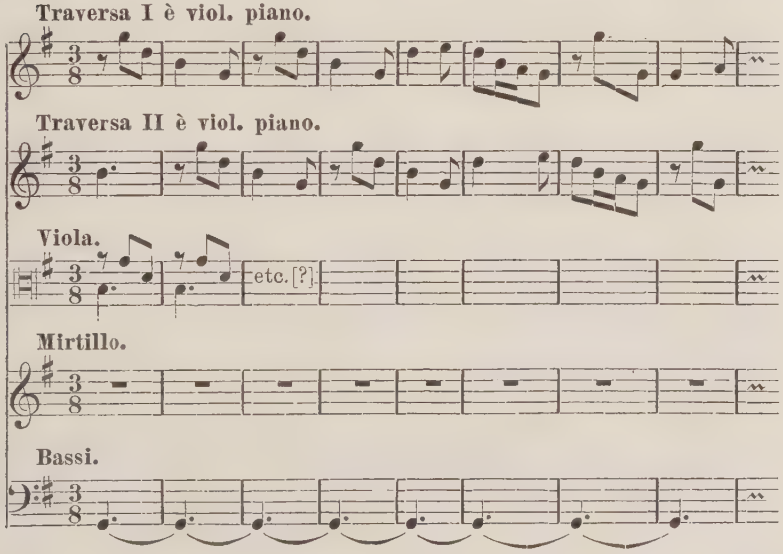
Eine andere Eigentümlichkeit Händel's, die zweifellos auf Steffani zurückzuführen ist, sind die Terzengänge zwischen den ersten und zweiten Geigen, oder, was wir allerdings bei Steffani noch nicht so oft finden, zwischen dem Soloinstrument und der Singstimme. So schreibt er z. B. in der Oper „Teseo“ (I, Sc. 1):



Man vergleiche dazu in Steffani's „Servio Tullio“ die Arie der Silvia „Caro Amor“ (I, Sc. 7) mit den Zwischenspielen der Soloviolinen:

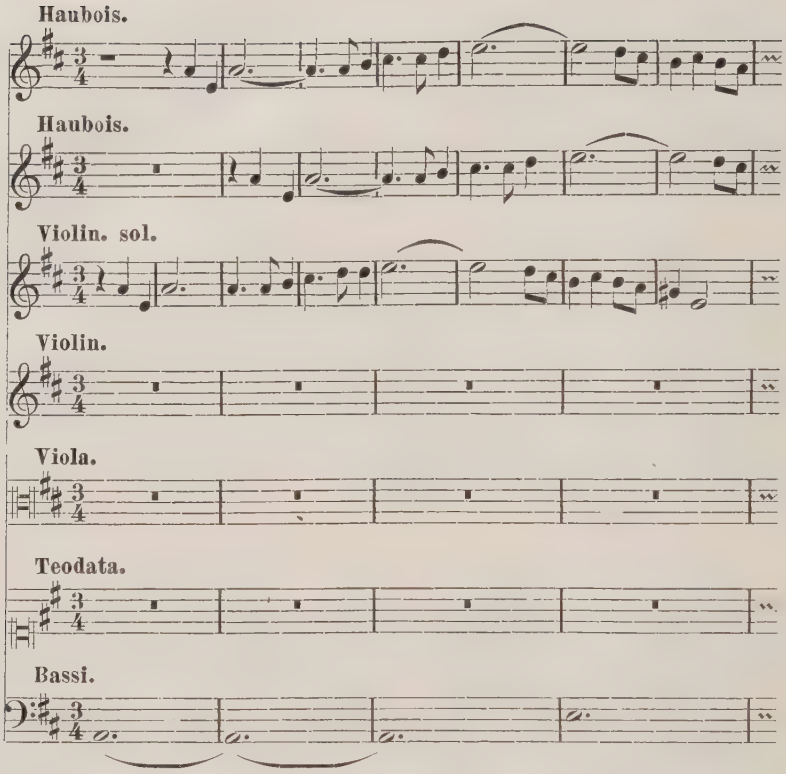


Wir könnten diese Vergleiche zwischen Steffani und Händel noch weiter ausdehnen. Nur einen bereits gestreiften Fall noch wollen wir citieren, der aufs schlagendste beweisen wird, dass Chrysanders Behauptung[1]), „in der Oper habe Händel nichts von Steffani lernen oder annehmen können", wenigstens für Händels Jugendopern nicht zutreffend ist. Man vergleiche die Arie „Caro Amor" in Händel's „Pastor fido" (II, Sc. 1)



mit Steffani's „Tassilone", Arie der Teodata „Bella calma nell' alma":

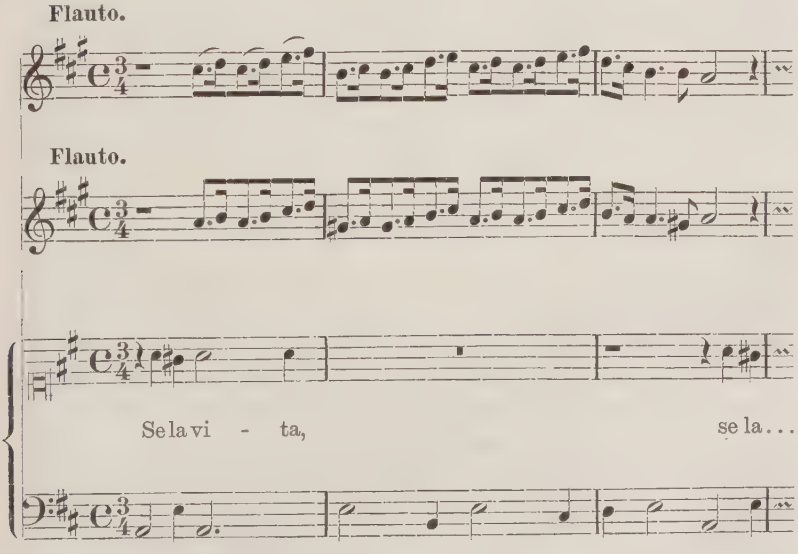
[1]) a. a. O., p. 325.



Dieses Citat führt uns auf Steffani's Instrumentation im allgemeinen. In „Servio Tullio“ finden wir das Streichquartett, erste und zweite Violinen, Violen und Bässe, mit oder ohne Cembalo. So ist die Ouverture, so sind auch die in der Oper zahlreichen Vor- und Zwischenspiele — Ritornelle — durchwegs besetzt. (Die Ritornelle sind meist im ungraden Takt und homophon gehaltene Sätzchen, die den motivischen Gehalt der Arie fast stets vorausnehmen.)

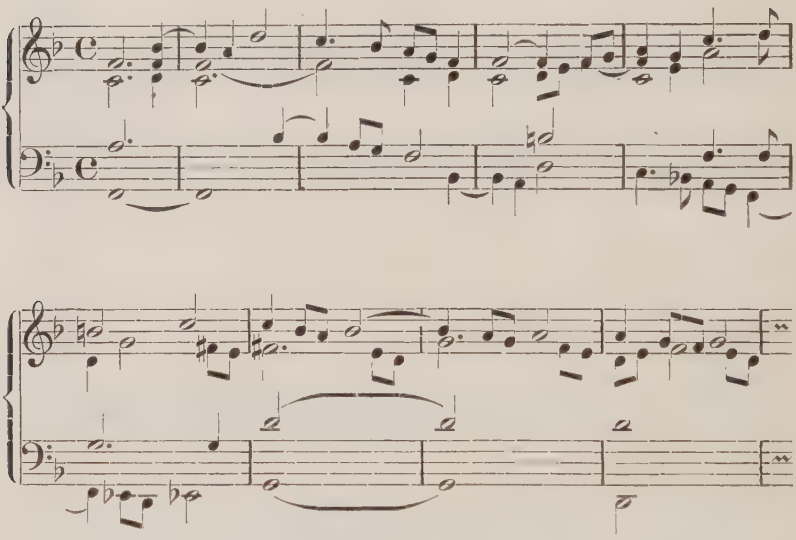
Die Arien haben, wie wir schon betonten, entweder Cembalo- oder die genannte Quartettbegleitung. In einigen Stücken, die einen besonderen Stimmungscharakter tragen, verwendet der Komponist die Geigen solistisch, abwechselnd mit dem Tutti des vollen Orchesters, so z. B. zwei Soloviolinen mit Cembalo in der bereits erwähnten Arie der Silvia (I, Sc. 8), dann in der Arie der Tanaquil (I, Sc. 23), wo Steffani die

bei ihm seltene Vorschrift „dolce“ giebt, ferner in der des Rutilio (II, Sc. 6), des Servio (II, Sc. 16), wo Soli mit Tutti wechseln u. s. f. Erst in der letzten Scene des dritten Aktes treten zu dem ziemlich gleichförmigen Orchesterklang (Streichquartett) vier Trompeten (Sopran, Tenor, Alt und Bass [Posaunen?]), Pauken, Holzbläser (Pifferari) und später Fagott. Wenn Chrysander[1]) sagt, „Steffani's Behandlung der Instrumente bietet wenig Eigentümliches dar; weder erweitert er den Kreis des Gebräuchlichen, noch macht er von dem Vorhandenen eine auffallend neue Anwendung“, so hätte er recht, sofern er nur „Servio Tullio“ gekannt und gemeint hätte. Doch schon in der Oper „Niobe“ verwendet unser Meister Blasinstrumente nicht nur im Schlussensemble, sondern auch in anderen Teilen des Werkes, bald konzertierend, bald mit unverkennbarer Absicht der Charakteristik. Der Fortschritt ist in die Augen springend. Wenn auch, z. B. in „Niobe“, II, Sc. 8, die der Gesangstimme „se la vita“ antwortenden Terzenfiguren der Flöten:

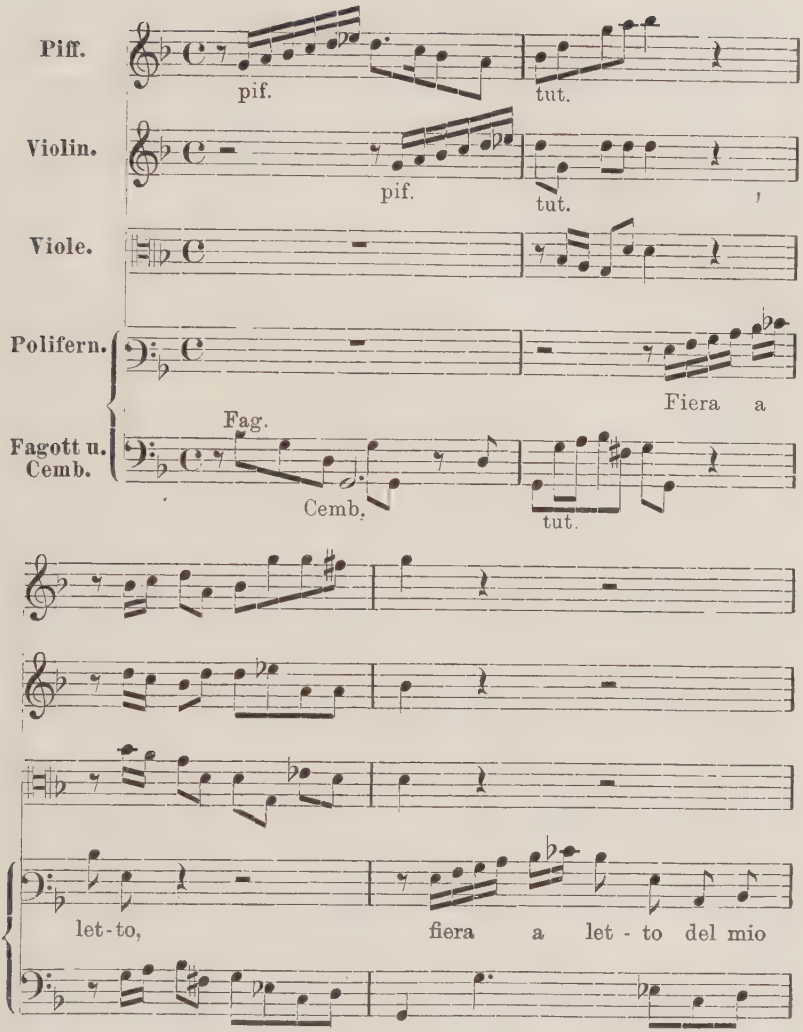


[4]) a. a. O., p. 325.

französischer, Lullyscher Provenienz sind, so finden sich doch immerhin Orchesterpartieen von eigenartigem Kolorit, so z. B. in „Niobe“ I, Sc. 13, wo gleich zwei Orchester — ein kleines Streichquartett hinter der Scene und das grosse, Streichquartett und Flöte, im Orchesterraum — das kurze Recitativ des Amfion begleiten. Die Stelle ist musikalisch von hervorragender Schönheit, eine Vorahnung Mozartschen Geistes. Ich gebe sie hier im Auszug wieder:



Der melodische Schwung und die feine Kontrapunktierung der Mittelstimmen sind ebenso echt steffanisch, wie die Vorhalte (besonders das vorgehaltene b im Bass des vierten Taktes, eine beliebte Wendung unseres Meisters). Im übrigen zeigen auch sorgsame dynamische Angaben, wie „Soli piano“ und der Reichtum an Klangfarben: z. B. in einem Takte „piff.“, im nächsten ein Tutti der Streicher (I, Sc. 20, II, Sc. 4), dass Steffani in der Instrumentation eigene Wege geht. Die Arie des Poliferno in der Oper „Niobe“ (I, Sc. 20), „Fiera a letto“ gewinnt durch die Hinzufügung des Fagotts zum Cembalobass und zu den Bläsern, einen eigenen Reiz:

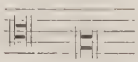


Die Ouverture zu dieser Oper (Niobe) ist ausnehmend stark instrumentiert. Wir haben hier das vierstimmige Streichorchester, vier hohe Posaunen (oder Trompeten) und Pauken in G C. Das Orchester spielt „a tenda chiusa“, d. i. bei geschlossenem Vortrag.

Gegen „Niobe“ fällt die Oper „La lotte d'Alcide“ etwas ab. Die Orchesterbehandlung, wie überhaupt die ganze Oper,

ist von Lully ziemlich stark beeinflusst und zeigt weniger persönliches Gepräge. Dagegen steht Steffani in den folgenden Werken: „Rivali concordi", „Tassilone", „Briseide" wieder auf der Höhe, ja er geht in mancher Beziehung, z. B. in der Verfeinerung der dynamischen Nuancen dolce, forte (in raschem Wechsel, wie wir ihm bei Lully so oft begegnen), sowie in der Häufung von Solozwischenspielen, einen Schritt weiter. So kombiniert er einmal die Hautbois solo mit den Violinen und dem übrigen Streichorchester, oder er lässt zum Streichquartett noch die Tromba hinzutreten. Die Verwertung dieses Kunstmittels zur Illustration des Jubels, hat ja dann später Händel zu gewaltiger Höhe gesteigert.

Über die Beschaffenheit, resp. den Unterschied der Streichinstrumente bei den Italienern und Franzosen, klärt uns Raguenet auf[1]). Er sagt, „die Italiener hätten ihre Geigen mit dickeren Saiten bezogen als die Franzosen: ihre Bögen seien länger, ihr Ton sei zweimal so stark als bei den französischen Instrumenten; ihre „Archiluten"[2]) seien doppelt so gross und ihre tiefen, starkklingenden Bassgeigen fehlten dem französischen Orchester völlig".

Steffani schreibt in seinem Orchester für die italienischen Geigen. Seine Schlüsselbezeichnung für die ersten und zweiten Violinen ist unser heutiger Violinschlüssel[3]): wir treffen ihn auch bei den übrigen Italienern, während Lully in seinem stets fünfstimmigen (!) Streichorchester die ersten (hohen) Geigen mit G-Schlüssel auf der ersten Stufe die mittleren Geigen mit C-Schlüssel auf der zweiten Stufe:  die Bassons mit dem Bassschlüssel bezeichnet. Bei Steffani stehen die Violen durchweg im Altschlüssel. Der Umfang der Bassstimme geht bis ins tiefe *D*

[1]) s. Marpurg, a. a. O., p. 400.

[2]) Damit sind die grossen Basslauten gemeint.

[3]) Doch stehen z. B. in der Arie des Tarquinius (am Schluss des Prologs) die ersten und zweiten Geigen auch im -Schlüssel.

hinab, in den späteren Opern sogar bis ins *C*. Es gehen aber auch die Bässe bei Lully sowohl, wie bei Bontempi, Pallavicino, Purcell und Händel, so tief hinab. Danach erscheint es allerdings, contra Raguenet, als ob die Stimmenqualität in Frankreich, Deutschland, Italien und England die gleiche war, was wohl auf die Verbreitung der italienischen Schule zurückzuführen ist.

In „Servio Tullio“ wird eine grosse Anzahl von Sängern aufgeboten. Im Ganzen sind deren 25 thätig, im Prolog 14 (mit Tarquinius), in der Oper 11. Darunter sind die Rollen des Jupiter, Phebo, der Juno, Venus, Pallas, sowie die des Valerio, Servio, der Tanaquil, Silvia und Tullia im Sopranschlüssel geschrieben, mit dem Durchschnittsumfang:

daraus geht hervor, dass die genannten männlichen Rollen in Händen von Kastraten lagen. Es widerspricht unserem Empfinden[1]), den Helden des Dramas, der doch die Verkörperung der Ritterlichkeit darstellt, von einem Kastraten gesungen zu wissen. Auch den noch einigermassen heldenhaften Valerio hörten wir lieber als Tenor. Steffani musste hier jedoch notgedrungen dem Gebrauch der Zeit folgen. Offenbar hat ihn aber auch eine künstlerische Absicht dazu geführt, nämlich die Verwendung kraftvoller und ausdauernder Stimmen. Sagt ja doch auch Raguenet[2]):

„Es sind Kählen und Töne einer Nachtigall; . . . . . „unendlich lange Athem, vermittelst welchen sie Passagen von, wer weiss wie vielen Takten, ausführen, und diese Passagen annoch wiederholen. Sie machen unmässig lange Haltungen, welchen sie am Ende, mit einem nachtigallmässigen Gurgeln, annoch eben so lange Triller anhängen.“

Raguenet hebt inbesondere noch die Vorzüge der italienischen Kastraten, gegenüber den schwächlichen französischen Frauenstimmen, sowie ihre lange Ausdauer hervor:

„Es sind insgemein kleine Frauenzimmer ohne Lunge,

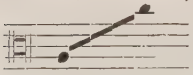
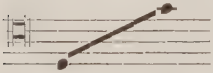
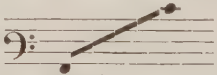
---

[1]) Und, wie wir aus Marcello (a a. O. p. 13) ersehen, schon demjenigen der Zeitgenossen.

[2]) s. Marpurg, a. a. O., p. 116.

ohne Kraft und Athem, die in Frankreich den Sopran singen, da hingegen in Italien diese Partie allezeit von starken Mannspersonen besetzt wird, deren feste und wohlklingende Stimme sich auch in den geraumesten Örtern mit solcher Deutlichkeit hören lässet, dass der Zuhörer, er stehe, wo er wolle, keine Sylbe davon verlieret.

„Allein der grösste Vortheil, welchen die Italiäner, vermittels ihrer Castratenstimmen, vor den Franzosen voraus haben, bestehet darinnen, dass diese Stimmen dreyssig bis vierzig Jahre lang dauern, anstatt dass die Stimmen unserer Frauenzimmer kaum bis ins zehnte oder zwölfte Jahr ihre Stärke und Schönheit behalten."

Es wäre danach die Annahme nicht unmöglich, dass in „Servio Tullio" auch die weiblichen Sopranrollen von Kastraten ausgeführt wurden. Ombra, Drusilla, Albina (Diana. Vesta, Cerere) stehen im Altschlüssel, mit dem Umfang:  nach Goldschmidt[1]) entsprach im 17. Jahrhundert der Umfang *e* bis *a* mehr der hohen Männer- als der tiefen Altstimme, dagegen der Umfang *g* bis *e* offenbar der höheren weiblichen Altstimme. Ombra und Drusilla sind also Kastraten. Ausgesprochene Tenöre sind Linco — der Tenorbuffo — und Licinio (sowie Volcano, Merkur und Neptun). Sie singen im Tenorschlüssel, mit dem Umfang:  Rutilio ist Baryton:  (Marte, Tempus und Egerio singen Bass. Ihre Tiefe geht bis ins *E*, die Höhe bis zum *C (D)*.

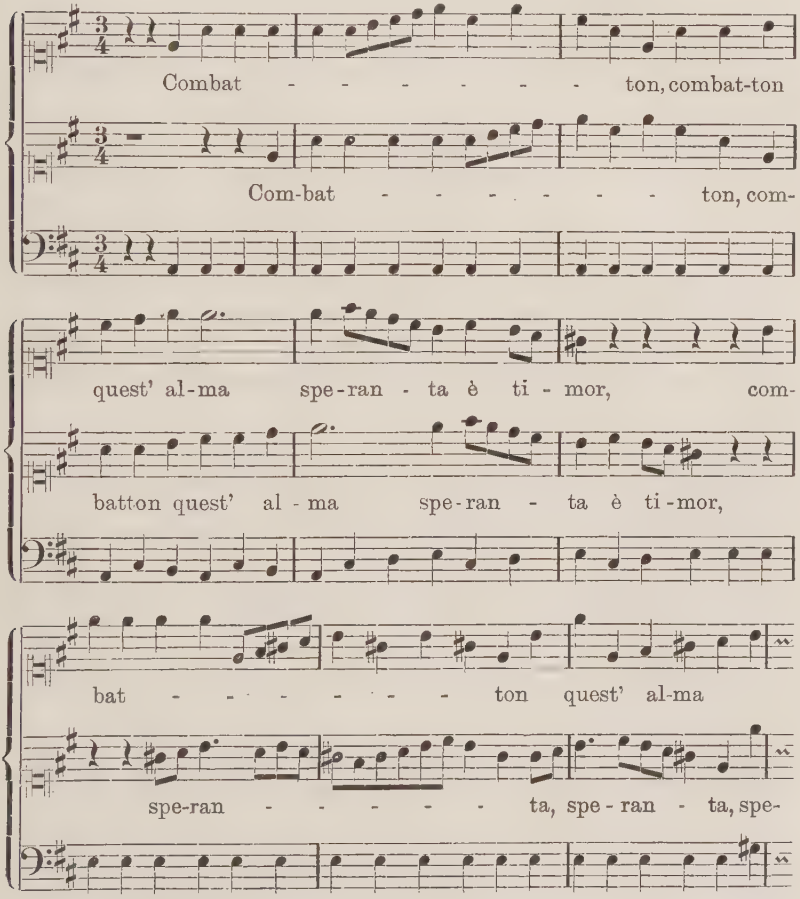
Die übrigen Gesangsformen in „Servio Tullio" ausser der Arie sind das Duett und das Ensemble.

Merkwürdigerweise bedient sich der grosse Kammerduettkomponist Steffani in der Oper sehr selten des Duetts. Im ganzen „Servio Tullio" sehen wir kaum ein halbes Dutzend duettartige Einlagen, deren formelle Gestaltung lediglich auf den Gesetzen der Imitation beruht[2]). Sie sind vom Cembalo

[1]) a. a. O., p. 133.

[2]) Im Gegensatz zu Lully, der die homophone Melodieführung nur selten durch eingestreute Nachahmungen unterbricht.

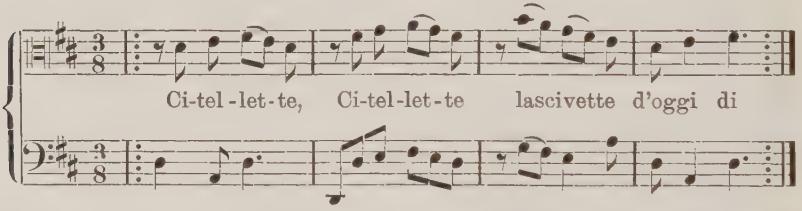
oder von dem Streichquartett begleitet. Diese imitatorische, harmonisch einfache Form begegnet uns noch in den Opern „Trionfo del Fato“ und „Orlando generoso“, nur dass Steffani hier bereits die Form vergrössert und die Melodie figurirt. Ich citiere hier ein Beispiel aus „Trionfo del Fato“:



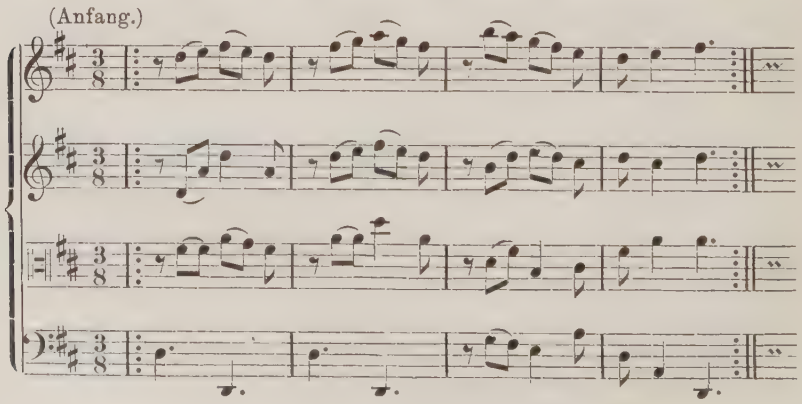
In der Oper „La lotta d' Alcide“, I, Sc. 10, in der Scene zwischen Deianira und Acheloo, finden sich breit angelegte Duette mit da capo, auf der nämlichen Grundlage der Imitation, reich koloriert. Die wenigen Duette, welche in „Rivali concordi“ und „Tassilone“ enthalten sind, zeigen die Meisterschaft Steffani's in den Kammerduetten.

Ensemble-Sätze haben wir im Prolog und am Schluss des dritten Aktes. Hier bewegt sich der Komponist imitatorisch und homophon; sehr oft wirft der Solistenchor kurze Interjektionen in das begleitende Orchester. Wenn Steffani in seiner späteren Oper „Tassilone" das drei-, vier- oder mehrstimmige Ensemble zum grossen homophonen Chor erweitert („Coro", z. B. III, Sc. 8 „Guido, Gheroldo coro di Soldati"), so zeigt sich darin wieder der Einfluss Lully's, insbesondere in den (für Lully geradezu typischen!) aufwärtssteigenden Halbtonschritten im Bass des Schlusschores.

Ebenso unterliegt Steffani's knappes, einfach harmonisiertes, oft geradezu steifes Ritornell, das in „Servio Tullio" vorzugsweise als Vor-, Zwischen- und Nachspiel der Arie auftritt, französischen Einflüssen. Steffani schliesst sich musikalisch eng an die Arie an, so dass sein Ritornell nur den motivischen Inhalt derselben enthält resp. wiederholt. Folgendes Beispiel möge das Gesagte erläutern. In Akt I, Sc. 6 singt Albina die Arie „Citellette lascivette":



Voraus geht und folgt dem „da capo al segno" ein Ritornell, das mit dem ersten Teil der Arie genau übereinstimmt:



Selbständige Ritornelle, (wie in I, Sc. 26 das zwischen dem Recitativ des Egerio und seiner Arie, welches seinen Trotz ausdrücken soll und nur rhythmisch [$\frac{3}{2}$ Takt] mit der Arie übereinstimmt) — solche Ritornelle sind in „Servio Tullio" ebenso selten, wie in Steffani's späteren Opern[1]).

Die Tanzmusik zu „Servio Tullio" stammt laut Angabe auf dem Titelblatt des Textbuches nicht von Steffani. Zur Komposition und Einstudierung der Tänze wurden vielmehr zwei Franzosen verwendet, Melchior Dardespin und François Rodier.

Wir müssen uns hier vergegenwärtigen, welche ungeheure Bedeutung das französische Hofballett in dieser Zeit erreicht hatte. War ja doch Frankreich bereits im 15. Jahrhundert das tonangebende Land auf dem Gebiete des Tanzes und enthielt ja doch bereits das am 15. Oktober 1581 unter der Regierung Henri's III. in Paris aufgeführte „Ballet comique de la reine"[2]) von Beaujoyeux in den drei Intermedien, welche die Tänze unterbrachen, die Keime des späteren opéra-ballet. In den nun folgenden zwanzig Jahren brachten die wirtschaftlichen und religiösen Wirren allerdings einen momentanen Stillstand in der Entwicklung des Tanzes in Frankreich mit sich, und wir müssen unsern Blick nach Florenz wenden, wo im Jahre 1589 Conte Vernio's Comedie „l' amico fido" aufgeführt wurde, die von sechs Intermedien begleitet war. Eines derselben, das dritte der von Bardi erfundenen, von Rinuccini mit begleitendem Texte versehenen und von Vernio und Luca Marenzio komponierten Stücke ist bereits ein vollständiges opéra-ballet, wie wir sie späterhin unter Louis XIV. beobachten werden. Den Inhalt bildete der Kampf Apollo's mit dem Drachen Python. Auch in Emilio del Cavaliere's im Jahre 1600 zu Rom aufgeführter „Rappresentazione

---

[1]) In denen übrigens das Ritornell nicht in der Form, wohl aber in der Figuration ungleich freier gestaltet ist.

[2]) s. Chouquet, a. a. O., p. 58—100.

di corpo è di anima" waren „ballets facultatifs" eingestreut. Während sich nun in Florenz das drama per musica entwickelte, gewann in Frankreich das Ballett durch die Unterstützung Louis' XIII. neues Leben. Die „Ballets de cour" waren so recht dem eleganten Geschmack der prunkliebenden französischen Aristokratie auf den Leib geschrieben. „Vokalmusik, Poesie, vor allem prächtige Dekorationen, komplizierte Maschinerien, sinnbethörende Tänze, graziöse Ritornelle und rauschende Chöre — all diese Elemente vereinigten sich, um ein galantes, geistreiches, immer zu Scherz aufgelegtes Publikum in helles Entzücken zu versetzen!" (So bemerkt treffend unser Gewährsmann Chouquet.) Ja, der König Louis XIII. selbst hielt es nicht unter seiner Würde, in dem Ballett „la Délivrance de Rénault" am 29. Januar 1617 die Rolle des Feuerdämons zu übernehmen. Die Herstellung dieser Balletts ging im allgemeinen recht fabrikmässig von statten. Ein Kavalier hatte die Idee, ein Dichter verarbeitete sie, der Musiker komponierte die „airs" u. s. w. Wichtig ist hier der Umstand, dass von dem Komponisten, der die zu dem opéra-ballet gehörigen Arien, Chöre und Ensembles zu schreiben hatte, die Tanzmusik nicht verlangt wurde, da der Zuhörer durch die Betrachtung der Dekorationen, Maschinerien und Kostüme während des Tanzes von der Musik abgelenkt wurde. Von der Zeit der Minderjährigkeit des Königs Louis XIV. an, besonders, seit Benserade die Anfertigung und Leitung der „Opéra-ballets" übernommen hatte, erreichte diese Kunstgattung ihre höchste Vollkommenheit. Selbst die Invasion der italienischen Komödianten in Paris, die seit der Aufführung der „Finta pazza" des Strozzi im Saale Petit-Bourbon am 14. Dezember 1645 zu wiederholten Malen in Paris erschienen, vermochte wohl auf den französischen Vokalstil, nicht aber auf das Ballett einen Einfluss auszuüben. Im Gegenteil! Das „Ballet de la nuit" von Benserade (1653) bezeichnet geradezu einen Triumph des französischen Nationalballetts. In dieser Zeit begann auch Lully Ballettmusik zu schreiben. So wird die Musik zu Benserade's „Alcidiane" (1658) zum grössten Teile ihm zugeschrieben. Dass er dann in den Jahren 1660 und 1662 zu Cavalli's „Sersé" und „Ercole

amante" die Balletteinlagen komponierte, haben wir bereits erwähnt. Wir mussten uns nur diese Thatsachen hier ins Gedächtnis zurückrufen, um zu verstehen, dass die Venezianer, selbst Meister ihrer Kunst, sich in Sachen des Balletts den Franzosen als anerkannter Autorität auf diesem Gebiete unterlegen fühlten. In dieser Erkenntnis überliess auch Steffani die Komposition der Tanzmusik einem Franzosen, Melchior d'Ardespin.

Der Melchior d'Ardespin betreffende Akt im Kgl. Bayer. Kreisarchiv galt bisher als verloren, da er stets unter „D" gesucht worden war. Herrn Professor Sandberger ist es gelungen, denselben unter „A" zu finden. Schon Gerber[1]) erwähnt Melchior d'Ardespin, „von dessen Arbeit sich einige handschriftliche Werke in der vom Stadtrichter Herzog hinterlassenen Musiksammlung befanden, welcher 1729 zu Merseburg starb". Rudhart[2]) sowohl wie Fétis[3]) schreiben „Dardespin". Aus den im Kgl. Kreisarchiv[4]) befindlichen Akten geht hervor (ebenso auch aus den handschriftlichen Bemerkungen auf den Partituren seiner Tänze in Wien), dass sich der Komponist selbst bald Melchior d'Ardespine, bald d'Ardespin schrieb. In den Dekreten finden sich ausserdem die Schreibarten „Ardespine" und „Dardespin". Mit Hilfe dieser Akten bin ich zunächst in der Lage, Rudharts Angabe[5]), d'Ardespin habe der Münchener Hofkapelle von 1681—1723 angehört, dahin zu berichtigen, dass d'Ardespin laut Dekret vom 9. Oktober 1669 bereits „zu einem Cornetisten gnädigst an- und aufgenommen" wurde und ihm „zu jehrlichem soldt 250 fl sambt teglich ein mass wein bestimbt und bewilliget wurde". Aus seinem Bittgesuch, datiert den 14. November 1670 geht hervor, dass er am „Erchtag" (Dienstag) den 15. November 1670 mit „Maria Veronica, Michael Valentin Grieneisen, Euer Churftl. Dhrtl. Silberdieners Stieftochter" in der Frauenkirche zu München vermählt wurde. Zu der Hochzeit lässt ihm der Kurfürst laut Dekret vom 19. November 1670 12 fl verehren. Vorher schon, am 27. Oktober 1670, war sein Gehalt auf 400 fl. erhöht worden. Laut Dekret vom 2. September 1683 wird ihm der „Cammer-Dienertitel" verliehen. In den nächsten Jahren müssen ihm dazu noch der Titel eines „Concertmeisters und Cammermusicus" beigelegt worden sein, denn so wird er auf dem Dekret vom 1. Juli 1688 tituliert, nach welchem ihm „zu seinem

---

[1]) „Neues hist.-biograph. Lexikon der Tonkünstler", I, Leipzig 1812, sp. 138.

[2]) a. a. O., p. 78.

[3]) Biogr. d. musiciens, 10e Edit. II, Paris 1861, p. 430.

[4]) H. R. Fasc. 462, No. 86.

[5]) s. Rudhart, a. a. O., p. 78.

vorhin habenten Sold noch dreihundert gulden neben täglichen zwai Mass Bier und Brodt gdist addiert" wird. In einem der folgenden Jahre wird ihm dann der „Rhats Titl auf diese waiss gdigist bewilliget, das er nit allein die privilegia alss ein würklicher Rath ausser des gangs gaudirn, sondern auch dadurch dessen Ehrwürthin auf sein vorabsterben von der bürgerlichen Jurisdiction befreiet und eo ipso underm Hofschuz sein solle". Das Dekret trägt leider kein Datum. Kulturhistorisch interessant ist folgendes undatiertes, aber der Angabe „in ansehung meiner 35jährigen Dienste" nach in das Jahr 1703 zu setzende Bittgesuch d'Ardespin's:

„Durchleuchtigister Churfürst,

Genedigister Herr, Herr.

Euer Churftl. Drhl. sollen unterthenigist nit verhalten, was massen mein jüngster Sohn Johann Benno nachdem Er bereits philosophiam absolviert, nach vorgangener reiffer yberlegung super statu eligendo sich erstigelich entschlossen hat, den weltlich geistlichen Stand anzutredten, und darin Gott dem Allmechtigen zu dienen; zu welchem Ende dann Er willens ist nit allein die hierauf noch weiteres erforderlichen studia zu prosequieren, sondern auch seiner Zeit, ob Gott wil, ex utroque iure den gradum zu nemmen, mithin sich solchergestalten zu qualificieren, dass Er künftig zur Seelsorge, oder einem Canonicat nur desto mehrers taugelich sein mechte.

Solchemnach bitte Eure Churftl. Drhl. hiemit gehorsambist, Sye heten gdist geruehet, in ansehung meiner 35jehrigen undthenigist Ihren geleisteten und selbst gdist bekhannten Diensten, auch dass ich sonst für mein Kind niemahls einige Gnad erhalten habe, ersaget meinem jüngstern Sohn eine Expectanz auf das negst vacant werdenten Canonicat zu Landshuet gdist zu ertheillen. Zu Churfrtl. gdister Wilfahrung aach allen beharrlichen hechsten hulden und gnaden mich anbey undthenigist empfelche

Eur Churfrtl. Drl.

Underthenigist gehorsambister

Melchior d'Ardespin."

ein Bittgesuch,

welchem der Kurfürst laut Dekret vom 30. August anno 1703 ein willfähriges Ohr lieh. Die Akten über d'Ardespin schliessen mit einem Dekret vom 23. April 1716, laut welchem „dem Cammerdiener und Cammermusiker d'Ardespin das Geld für ein „Clagklaid" wegen des Königs in Franckhreich" (Ludwig XIV.) todt" angeschafft wird. Seine weiteren Schicksale und das Jahr seines Todes sind ebenso unbekannt, wie seine Jugend vor der Berufung nach München. Über seine Kompositionen wusste man bisher nur so viel, dass er die Balletmusik zu „Alarico il Balta" (1687) komponiert hat[1]).

In der k. k. Hofbibliothek Wien befinden sich handschriftlich folgende Werke des Komponisten:

1) Menuett du Monsieur D'Ardespin pour la Danze, enthalten in:

„Gli dei festiggianti. Introduzzione à 3 Balli per il giorno Natalizio del Serenissimo Elettore è Duca di Baviera composta in Musica per commando de la Ser^ma Maria Antonia Elettrice Archiduchessa d'Austria Da Gios. Ant. Bernabei,

(Consigliere è Maestro di Capella 1688.)

2) Menuet in Mezzo del Ballo (del Sgre d'Ardespina) enthalten in:

„Vaticinio di Apollo è Diana" Al Felice Parto che si attende De la Ser^ma Elettrice di Baviera, Archiducessa d'Austria, composta in Musica da G. A. Bernabei.

3) „Il segreto d'Amore". Arie per i sudetti Balli consecrate Alla S. C. R. M^ta di Leopoldo Imperatore Da Melchiore D'Ardespin Consigliere è Maestro dei Concerti Di S. A. E. 1690.

4) „L'Eraclio. Arie per i sudetti Balli consecrate Alla S. C. R. M^ta di Leopoldo Imperatore Da Melchiore D'Ardespin.

No. 1 ist ein Leinenband mit Goldornament (Mss. No. 18703), mit Aufschrift „Bernabei". Länge 20,5 cm, Höhe 20 cm, Dicke 2 cm.

No. 2 ist ein broschiertes Heft (Mss. No. 17640),
Länge 24,9 cm, Höhe 20 cm, Dicke 5 mm.

No. 3 ist ein Goldseidenband (Mss. No. 17656),
Länge 30,6 cm, Höhe 21,7 cm, Dicke 1,2 cm.

No. 4 ist ein Goldseidenband (Mss. No. 19171),
Länge 30,6 cm, Höhe 21,7 cm, Dicke 9 mm.

Mss. No. 17656 („Il segreto d'Amore") enthält folgende Stücke: „Dopp' il atto Primo: 1) Gavotte 𝔠. 2) Rondeau $\frac{3}{8}$. 3) Menuet C $\frac{3}{4}$. 4) Menuet C $\frac{3}{4}$. 5) [Dopp' il Atto Secondo] Rigodons 𝔠. 6) Gigue presto $\frac{6}{8}$. 7) Aria C $\frac{3}{4}$. 8) Baccanale. 9) (Dopp' il Atto Terzo) B(ourrée?)𝔠. No. 10) Passacaille del Sigre Melch. D'Ardespin auf die Worte „Sù correte volate o momenti" C $\frac{3}{4}$. 11) ein Menuet 1^a: „Da sinistra il cielo 2^a: C $\frac{3}{4}$; „Propagati".

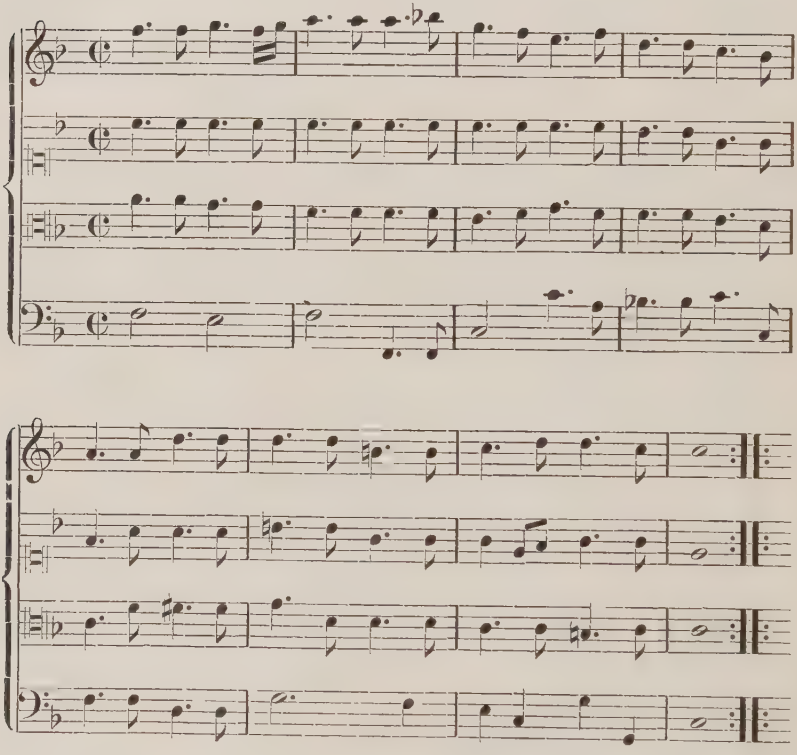
Mss. No. 19171 (l'Eraclio) enthält:

1) Sinfonia 𝔠. 2) (Ballo dopp' il Atto Primo Entrée 𝔠. 3) Gigue $\frac{6}{8}$. 4) Menuet C $\frac{3}{4}$. 5) Rondeau $\frac{3}{8}$. 6) (dopp' il Atto Secondo; Menuet C $\frac{3}{4}$. 7) Gigue $\frac{6}{8}$. 8) Entrée 𝔠. 9) Aria 𝔠. 10) (dopp' il Atto Terzo: Aria C $\frac{3}{4}$. 11) Bourée 𝔠. 12) Entrée 𝔠. 13) Chaconne C $\frac{3}{4}$.

---

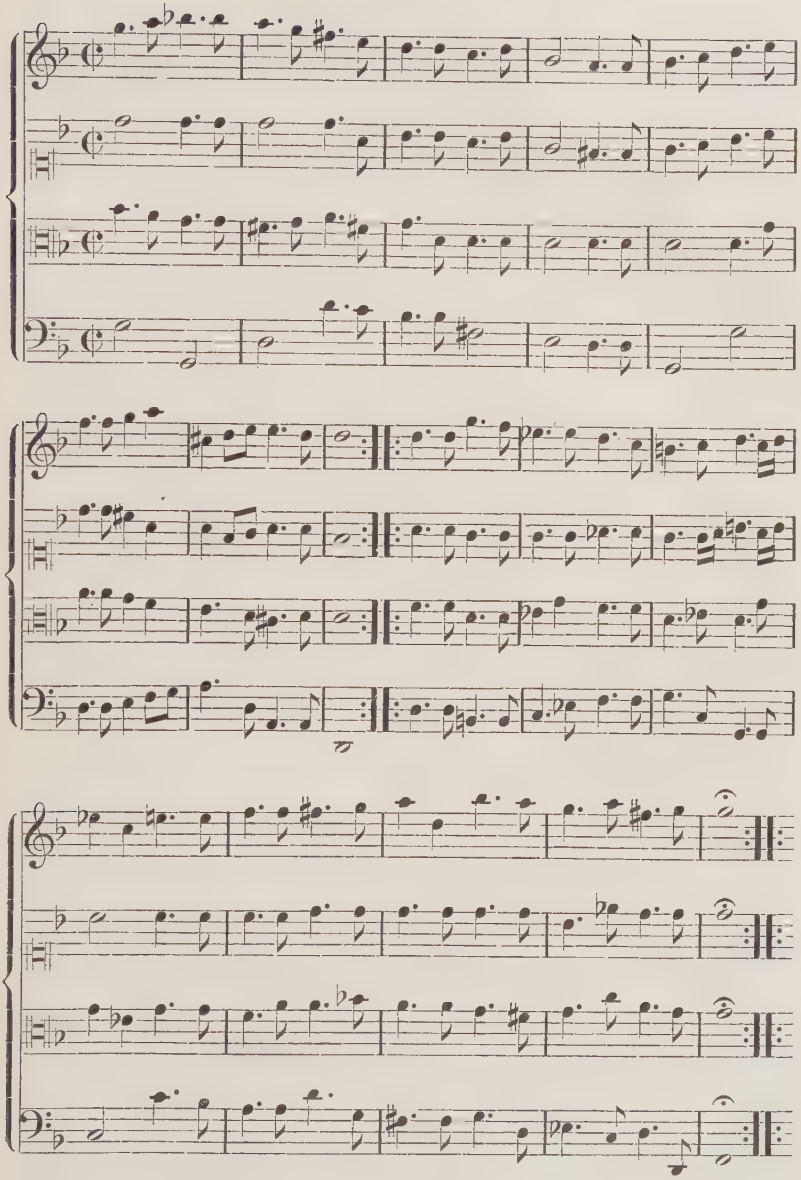
[1]) s. darüber **Rudhart**, a. a. O., p. 80.

In „Servio Tullio“ finden sich vier Tänze von d' Ardespin, je einer nach dem Prolog und nach den drei Aufzügen. Um ein Bild von der Schreibart des Komponisten zu geben, setze ich einige Teile dieser Tänze hierher, zunächst den Tanz des Prologes: „Ballo delle Idee Reali“:

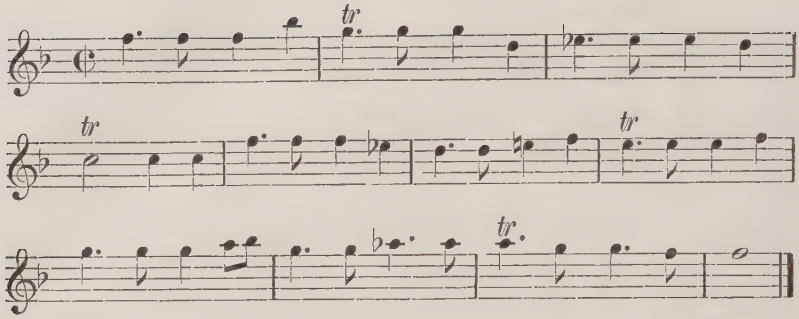


Dieser Tanz entspricht in seiner gemessenen Haltung, in der geschlossenen Form, in der einfachen Harmonik und in der straffen Rhythmik völlig den „Airs“ Lully's.

Ebenso sind die übrigen Tänze gehalten, die auch in der Dreiteiligkeit und im Taktwechsel (**C**, $\frac{6}{4}$ **C**) die französische Provenienz nicht verleugnen. Ich führe hier noch einen Teil des Tanzes der „Saltatori all' antica“ am Schlusse des dritten Aktes an:



Es ist das ein Stück, welches formell und inhaltlich stark der „Entrée“ in „l' Eraclio“ (No. 12) ähnelt. Zum Beweise folge hier die Violinstimme:



Nur die Periode ist etwas länger.

Sowie er sich in „Servio Tullio“ äussert, tritt uns d' Ardespin auch in den Tänzen der Wiener Sammlung entgegen: als ein von Lully stark beeinflusster und wenig persönliche Eigenart verratender Komponist, der, den festgelegten Typus der einzelnen Formen streng und ängstlich festhaltend, weder rhythmisch, noch harmonisch, noch in der Stimmführung wesentlich über Lully hinausgeht. Etwas individueller sind die Gesangsmenuetts erhalten, in denen der Komponist mit Glück die Textworte nachzuempfinden versucht. Grössere Beweglichkeit in der Polyphonie und etwas kühnere Harmonik finden sich in der Chaconne No. 13 in der Oper „L' Eraclio“. Aber rhythmisch und inhaltlich ist auch dieser Satz recht steif und einförmig. Auch die Passacaille mit Streichorchester am Schluss von „Il segreto d' Amore“ auf den Text: „Su correte volate o momenti“ schliesst sich in der Art, wie die frei eintretende Singstimme durch Instrumentalzwischenspiele unterbrochen wird, eng an Lully an und selbst die schon früher erwähnte chromatische Bassstelle kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass d' Ardespin ein ziemlich nüchterner Gelegenheits-Komponist war. Was die Tänze in Steffani's übrigen Opern betrifft, so wissen wir, wie bereits erwähnt, mit Sicherheit nur von den Tanzeinlagen zu der Oper „Alarico il Balta“, dass sie von d' Ardespin herrühren. Eine im Besitze des Herrn Professor Sandberger befindliche Sammlung: „Sonate da Camera à Tre, due Violini alto è Basso del signore Steffani abbate. Amsterdam (chez Etienne)“ legt allerdings den Gedanken nahe, dass Steffani in den übrigen Opern die Tänze selbst komponiert

hat. Die Sammlung enthält nämlich 83 Ouverturen, Ritornelle und Tänze aus Steffani'schen Opern und zwar folgen immer auf die Ouverture der betreffenden Oper die in diese gehörigen Tanzstücke. Bei genauerem Studium der Stücke aber werden wir bei einer sehr grossen Anzahl (vergleiche No. 4, „Gavotte", No. 8, „Gique", No. 9, „Rondo", dann noch No. 12, 13, 14, 15, 20, 21, 30, 31) entschieden eine französische Hand anzunehmen haben. Abgesehen von den Ouverturen, die sämtlich von Steffani herrühren (was wir durch Vergleich mit den Partituren, resp. Ariensammlungen mit Sicherheit feststellen konnten), zeigen nur die Tänze, No. 3, No. 12, (dessen Stimmführung auffällig an unsern Meister erinnert), No. 12, 19, 39 Steffani'sches Gepräge.

Auch der Umstand, dass sich in der Partitur zur Oper „La Lotta d'Alcide" (vergleiche die angehängte Operntabelle) französische Form- und Vortragsbezeichnungen (Premier Air pour les Nymphes de la rivière, Lentement, Viste, Gique, Bourrée etc.), finden, die mit dem Lully-d'Ardespinschen Ballettstil durchaus harmonieren, auch dieser Umstand muss auf die Hypothese führen, dass die meisten Tänze in Steffani's Opern französischen Komponisten zuzuschreiben sind.

Wir kommen nun zu dem kulturhistorisch äussserst wichtigen Teile unserer Arbeit, der sich mit den Dekorationen und allem, was dazu gehört, beschäftigt. Wir haben bereits bei der Besprechung des Librettos erwähnt, dass es durchaus einseitig und unhistorisch ist, von einer venezianischen „Textfabrikation" zu sprechen. Freilich steht das Libretto zu „Servio Tullio", rein litterarisch betrachtet, nicht auf viel höherer Stufe als die meisten damaligen höfischen Gelegenheitsdichtungen. Aber eben in diesem Element des Gelegenheitlichen liegt das Verzeihliche des an sich schwachen Textbuches begründet. Daher die Äusserlichkeit und prunkhafte Überladenheit des „Servio Tullio"! Daher die Überfülle von Scenen, auf deren möglichst häufigen Wechsel und möglichst blendenden Glanz es für diese Hofoper ankam. Wie sagten doch die Dramaturgen: nicht um des Textes, nicht einmal der Musik als solcher willen ging man damals ins Operntheater, sondern, um sich am Prunk der Verse, am Glanz der Koloraturen, in erster Linie aber an den prachtvollen Dekorationen und Kostümen und Maschinenwundern satt zu sehen!

Indem wir nunmehr dazu übergehen, die dem Textbuch beigefügten Stiche, welche für die Bühnenverhältnisse zu Anfang des 17. Jahrhunderts so charakteristisch sind, zu behandeln, müssen wir zunächst einen Vorbehalt machen. Bei der Ausarbeitung dieses Teiles der Dissertation haben sich nämlich so viele Perspektiven in teilweise noch unvollständig oder gar nicht bebaute Gebiete der Theatergeschichte eröffnet, dass ihre erschöpfende Ausarbeitung weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde. Es wäre hier unsere Aufgabe, eine ausführliche Geschichte des Theaterbaues, der

Dekorationen, Maschinerien und Kostüme in Italien, Deutschland und Frankreich, zu geben. Dass es an Vorarbeiten auf diesem Gebiete heute noch fast völlig fehlt, hat schon Cornelius Gurlitt beklagt[1]). Dem Münchener Theaterhistoriker Dr. Karl Trautmann gebührt das Verdienst, gelegentlich der im Jahr 1892 in Wien veranstalteten „Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen" zum ersten Male einen wichtigen Teil aus der Geschichte der deutschen Theaterdekoration, nämlich deren Entwickelung am Hofe zu München, zusammenfassend bearbeitet zu haben[2]). Im Übrigen haben besonders die Franzosen über die Geschichte des Theaters gearbeitet[3]). An einer umfassenden deutschen Geschichte des Theaters, die besonders den Zusammenhang der Dekorationen mit dem Bühnenbilde berücksichtigt, fehlt es jedoch noch gänzlich. Ich kann daher an diese Stelle nur eine die Hauptpunkte berührende Bearbeitung dieses ebenso wichtigen wie schwierigen Stoffes zu bieten versuchen.

Zunächst werden wir uns auch hier wieder die Urteile der zeitgenössischen französischen und italienischen Dramaturgen zu vergegenwärtigen haben. Neben Evremond, der die Maschinen und Dekorationen nicht nur als überflüssig, sondern direkt als eine plumpe Nachäfferei des unübertrefflichen italienischen Theaterprunkes empfindet[4]), begegnet uns in Ménestrier ein Kulturhistoriker, der in seinen i. J. 1681 zu Paris erschienenen „Representations en musique anciennes et modernes" eingehende Angaben über die Dekorationen macht. Er stellt[5]) 15 der nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien und Deutschland gebräuchlichen Dekorationen

[1]) In seiner „Geschichte des Barockstils in Italien" p. 487.

[2]) In der gelegentlich dieser Ausstellung herausgegebenen Festschrift, Wien 1894, p. 297—299.

[3]) Von neueren Werken, die mir teilweise in der Bibliothèque des Beaux-Arts in Paris vorgelegen haben, seien hier genannt: Bapst, „Le Théâtre", La croix, le Théâtre (Paris 1887), Arthur Pougin's „Dictionnaire du théâtre".

[4]) „Il nous est arrivé au sujet des Dieux et des machines ce qui arrive presque toujours aux Allemans sur nos modes" (a. a. O., p. 256).

[5]) a. a. O. I, p. 244, 245.

zusammen, und unterscheidet folgende 11 Arten von „décorations“:

1. „Les célestes“: Götter, Wolken, Sphären, Regenbogen.
2. „Les sacrées“: Tempel, Altäre, Opfer, heil. Höhlen.
3. „Les militaires“: Belagerte Städte.
4. „Les rustiques ou champêtres“: Landschaften, Berge.
5. „Les maritimes“: Meer, Schiffe, Galeeren, Inseln, Klippen.
6. „Les royales“: Paläste, Throne, Façaden, Balkone.
7. „Les civiles“: Strassen, Kaufläden, Dulten, Magazine.
8. „Les historiques“: Rom, Athen, sibyllische Grotte.
9. „Les poétiques“: Sonnenpalast, Thetispalast.
10. „Les magiques“: Verzauberte Paläste.
11. „Les académiques“: Bibliotheken.

Ausser diesen „décorations“, deren Reihe sich ins Unendliche fortsetzen lässt, giebt es, nach Ménestrier, die sog. „machines“ (Wagen, Schiffe, Felsen, Wolken, Tiere etc.[1]). Eine besondere Bemerkung fügt er über die Wagen für die Gottheiten hinzu, die niemals auf der Scene selbst erscheinen dürfen, sondern in den Lüften schweben müssen — „deus ex machina“ — etwa wie der Wagen des Zeitgottes in „Servio Tullio“. Als höchst wichtig erscheint dabei dem scharfsinnigen Autor, dass die Dekorationen stilgerecht und die Maschinerien gut in Ordnung seien. Denn sonst gehe der eigentliche Zweck der Theaterdekoration, die Illusion, verloren. Sei ja doch das „Wunderbare“ die Seele des Allegorischen (und die Allegorie sei ja das Grundelement der Oper). Zur Darstellung des Wunderbaren aber seien die Maschinerien unumgänglich nötig. Auch La Bruyère hält die Maschinen für eine notwendige Ergänzung der Oper. Er sagt wörtlich[2]): „Il en faut aux Opéras et le propre de ce spectacle est, de tenir les esprits, les yeux et les orailles dans un égal enchantement.“ La Bruyère plaidiert also schon 200 Jahre vor Richard Wagner für die Zusammenwirkung der drei Schwesterkünste! Von besonderem Reiz müssen die

[1]) Offenbar meint Ménestrier hier im Gegensatz zu den gemalten Dekorationen plastische Soffitten und Versatzstücke.

[2]) a. a. O., p. 190.

Dekorationen und Maschinerien der venezianischen Oper gewesen sein. Denn L. Riccoboni ist voll des Lobes über die Pracht der Theater Venedigs. Schon der Zuschauerraum wird uns in den glühendsten Farben geschildert. Vier oder gar sieben Logenreihen (Theater S. Samuele zu Venedig) übereinander, denjenigen abgerechnet, der das Parterre rings umgiebt! Die Dekorationen seien so naturwahr, dass man sich häufig die Konstruktion der Bühne erst wieder ins Gedächtnis zurückrufen und sich klar machen müsse, dass alles, was man da sehe, durch Balken, Stricke, Eisenstangen und Gewichte getragen wird. Die Pflicht des Dichters sei es, durch das Fesselnde der Handlung das mechanische Wesen der Maschinerien zu verdecken[1]).

Es muss uns daher an dieser Stelle Marcello's Spott über die Anachromismen im Stil der Dekorationen und Kostüme sowie über Maschinerien, Versatzstücke und Coulissen[2]) doch wohl etwas zu weitgehend erscheinen, berechtigt dagegen ist seine Verhöhung der Virtuosen-Misswirtschaft, z. B. die Bevorzugung der Primadonna vor den übrigen Mitwirkenden: sie erhielt einen Thron mit Dach und drei Stufen, die übrigen einen Thron ohne Dach! Es hängt das mit dem lächerlichen Primadonnenkult dieser Zeit aufs engste zusammen.

In der Anerkennung der Italiener vereinigen sich selbst Raguenet und Vieuville. „Die Logen in den italiänischen Theatern", sagt Raguenet[3]), „sind viel prächtiger; die Oefnung des Theaters ist um ein grosses höher und breiter; ja die Mahlerey unserer Decorationen ist in Vergleichung mit der italiänischen in der That nur für eine Kleckerey zu achten. Die daselbst mit Farben nachgeahmte Marmor- und Gipsstatuen sehen den schönsten Antiken Roms ähnlich;...." Von den venetianischen Maschinen führt er z. B. einen Elefanten an, den Soldaten durch die blosse Stellung ihrer Schilde „so vollkommen vorzustellen gewusst hätten, als wenn es ein natürlicher und wahrhafter Elephant gewesen wäre".

[1]) Louis Riccoboni, „Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe", Paris 1738, p. 43—46.

[2]) a. a. O., p. 50—52.

[3]) s. Marpurg, a. a. O., p. 401, 62.

Am klarsten äussert sich auch über dieses Gebiet wieder Quadrio[1]), er unterscheidet „Comparse", „macchine" und „spettacoli". Er sagt: Die Herren Impresarii haben die Unsitte eingeführt, in jedem Drama „comparse", Meere, Gebüsche, Gefängnisse, Springbrunnen etc. etc. anzubringen. Besonders berühmt sei wegen seiner „Decorazioni e comparse" das Theater des „Proccurator Marco Contarini in Piazzola, einem Ort 10 Meilen von Padua" gewesen. Da seien einmal in einer Aufführung der „Amazonen auf den glücklichen Inseln", einem Drama von Piccioli, 5 königliche Wagen, von prächtigen Pferden gezogen, eine Eber- und Hirschjagd mit lebenden Tieren etc. auf die Bühne gekommen.

Diese „comparse" sind nach Quadrio wohl eine Augenweide für den Zuschauer, zugleich aber ein Hindernis für das Verständnis des Librettos seitens des Zuhörers, der durch die Betrachtung der Dekorationen von der Handlung und der Musik abgelenkt wird. Dazu kommt, dass in den modernen Dramen die comparse ganz willkürlich angewendet werden, nicht zur Schürzung des Knotens, wie bei den Alten, etwa im „Rudente" des Plautus, wo ein Schiffbruch den Wendepunkt der Handlung bezeichnet. „Comparse" soll man höchstens im Zwischenakt dem Volke zu Liebe einführen. Fast noch schlimmer steht es, sagt er[2]), mit den „macchine"[3]). Es hat im 17. Jahrhundert kein dramatisches Werk gegeben, in dem nicht irgend ein Königspalast, etwa der des Jupiter oder der Sonne, erschienen ist, von Gottheiten, die ihre Symbole in der Hand tragen, erfüllt. Im Allgemeinen verwirft Quadrio die macchine als „pregiudiziali alla Poesia." Wendet man sie aber an, so soll man wenigstens 4 Hauptregeln beobachten:

1. Soll man Maschinerien möglichst zu Beginn des

[1]) a. a. O. part. IV, V, p. 455—458.

[2]) a. a. O. p. 456, 57.

[3]) Während Quadrio unter „comparse" das moderne Versatzstück begreift, versteht er unter „macchina" augenscheinlich das, was wir heute Soffitte nennen, z. B. Wolken, dann auch Himmelspaläste, sowie die eigentlichen Maschinerien, z. B. Mondschein, Blitz, Donner u. ähnl.

Dramas anwenden, um den Lärm des Publikums zu beschwichtigen.

2. Wenn man der macchine im Verlaufe des Dramas bedarf, so soll man sie möglichst im Zwischenakt oder zu Beginn eines Aktes anbringen, damit die Arbeiter genügend Zeit haben und auch der zuerst Auftretende den Lärm abwarten kann, der unter dem Publikum bei solchen Gelegenheiten zu entstehen pflegt.

3. Kommt eine macchina in Mitten eines Aktes vor, so soll der Dichter dem Schauspieler nur wenige Worte des Staunens und Wunderns in den Mund legen, weil sonst das Publikum keinen rechten Anteil an der Kunst der macchine hat.

4. Müssen die macchine leicht und von wenig Arbeitern in Bewegung gesetzt werden können, denn sonst wird das Publikum ungeduldig.

Ein besonderes Kapitel widmet Quadrio den spettacoli. Er versteht darunter diejenigen Dekorationen, "che sono d' azioni è di cose miste[1]), z. B. in einer Seeschlacht, wo man gewaltige Schiffe etc. etc. braucht, oder bei grossen Katastrophen, etwa, wenn sich jemand von einem Felsen ins Meer stürzt. Doch auch diese „spettacoli" sind nach Quadrio der Wirkung des Dramas nachteilig, denn durch die Aufregung, welche sie verursachen, lenken sie den Zuschauer von der eigentlichen Handlung ab, ja sie ziehen diese sogar ins Lächerliche herab, wenn der Schauspieler nicht sehr gewandt ist.

„Comparse, macchine und specttacoli," so schliesst Quadrio seine hochinteressanten Ausführungen, „dürfen weder den Anstand verletzen, noch die Naturwahrheit beleidigen, denn gar oft ist es vorgekommen, dass man in den Theatern Dinge habe mit anschauen müssen „degne piu della Pantomimica Impudenza, che della Cristiana Gravità!"

Ueberblicken wir die Aeusserungen der Dramaturgen über die Dekorationen und Maschinen, so gewahren wir zwar im allgemeinen keine rechte Sympathie für den aller Orten sich geltend machenden Dekorationsprunk, aber man giebt doch

[1]) a. a. O., p. 457, 458.

zu, dass er zur Erreichung der Illusion sehr nützlich ist. Das hatten schon die Jesuiten erkannt, die gerade durch diese äusserlichen Mittel des Prunkes auf die Masse zu wirken suchten. Besonders in München entfalteten sie eine rege Thätigkeit. So fand z. B. am 7. Juli 1597 zur Feier der Einweihung der Michaelskirche in München auf dem freien Platz vor dieser Kirche[1]) das Spiel vom heiligen Michael statt, in dem der Haupteffekt darin bestand, dass am Schluss der Drache heulend abzieht und samt 300 Teufeln in den Höllenschlund gestossen wird. Wir kennen diese Jesuitenspiele, die in München in grosser Zahl zur Aufführung kamen, und, wie aus den Diarien und Periochenbüchern hervorgeht[2]) alle in ähnlicher Weise wie das vom Hl. Michael verliefen, unbedenklich als Rudimente der nachmaligen Münchener Prunkoper betrachten. (Thatsächlich war ja die Jesuitenbühne vor der Einführung der italienischen Hofoper die offizielle bayerische Hofbühne.)

Der prachtliebende Münchener Hof stand hinter anderen deutschen Höfen, wie Dresden oder Mannheim nicht zurück. Von den Tagen Adelaidens von Savoyen an bis zu Mozart, Gluck, Wagner, ja bis auf den heutigen Tag ist diese Tradition in der bayerischen Metropole erhalten geblieben.

Durchblättert man die zahlreichen auf der Kgl. Hof- und Staatsbibl. München befindlichen Textbücher zu den Turnieren und Opern, von der „Ninfa ritrosa“ (1654) bis auf unsern „Servio Tullio,“ zo gewahren wir eine berauschende Pracht. Die beiden Künstler, die sich an der Illustration der Text-

[1]) Der volle Titel lautet: „Triumphus divi Michaelis Archangeli Bavarici quem in dedicatione augustissimi templi tanquam patrono tutelari ante ipsam sedem et collegium eiusdem nonis Quinctialibus Gymnasium Monachiensi Soc. Jesu celebrandum decrevit anno MDXCVII.“ (vgl. Reinhardstöttner, „Zur Geschichte des Jesuitendramas in München“, im Jahrbuch für Münchener Geschichte III, 1889, p. 83 ff. und Anmerkung 225, p. 162. Das Stück wurde (s. Reinhardstöttner, a. a. O., p. 101) im Jahre 1697 zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung der Michaelskirche abermals aufgeführt, und zwar mit der Musik von Gius. Ant. Bernabei. In der „Kleinen Nachlese“ von Chr. G. Freiesleben, Leipzig 1760, p. 19 f., wird der Titel und Inhalt deutsch wiedergegeben.

[2]) s. Reinhardstöttner, a. a. O., p. 58 und p. 145, Anm. 34.

bücher zu den Opern der ersten Periode beteiligt haben, waren Melchior Khissl und sein Bruder Mathias Khissl[1]).

Letzterem verdanken wir die Stiche nach den prächtigen Dekorationen zu der im Jahre 1662 aufgeführten Trilogie des Conte Bissari („Fedra incoronata", „Antiopa giustificata", „Medea vendicativa"[2]).

Den Höhepunkt der Prachtentfaltung aber bezeichnen in der ersten Periode der Münchener Oper die Dekorationen zum „Servio Tullio", die „an berauschender Pracht alles hinter sich liessen, was früher auf diesem Gebiete in München geschaffen worden war"[3]).

[1]) Nach den im Kgl. Kr.-Arch. M. befindlichen Akten wurde laut Dekret vom 1. Dez. 1659 „Khissl, Kupferstecher in Augsburg, wegen zwayer in Kupfer gestochener Contrafet mit 150 fl." belohnt.

Anno 1661 wird dann Melchior Khissl „auf unsers genedigisten Curfürsten und Herrn Bevelch von Augspurg alher (sc. nach München) citirt die cur-bayr. Histori und Visier ins Khupfer zu bringen." Er verblieb in München im Jahr 1661 bis zum 25. September, denn bis zu diesem Tage erhält er für »dreissig Mallzeiten« 35 fl. 16 kr. „Ao. 1662 den 22. Juli ist Herr Melchior Khissl neben seinem Vätter Herrn Elias Heinzlmann auch Khupferstecher ankhomen, welche . . . . . verblieben biss auf den 30. September. . . . . Ao. 1662 am 21. August ist Herr Mathias Khissl auch Khupfer Stecher ankhumen und verbliben bis auf den 30. September . . . . . ."

Dafür erhielten die beiden Brüder zusammen 358 fl. Mathias Khissl starb i. J. 1682 zu München.

Die anderen Hofmaler des Kurfürsten Ferdinand Maria seien hier, so weit ich sie aus den Akten des Kgl. Kreisarchivs eruieren konnte, erwähnt:

Caspar Amorth (der bereits laut Dekret vom 6. März 1648 für ein Ölporträt 9 fl. und am 24. Januar 1671 62 fl. erhält).

Ernst Lucas Amorth (der im Jahre 1685 Bezahlung für seine „zum Oelberg bey St. Peter gemachte Mahler Arbeit" Bezahlung erbittet).

Joh. Andreas Faistenauer, Hofmaler.

Joh. d'Ambrosio, Hofmaler und Ingenieur.

Antonio Triva, Hofmaler (der nach einem im Kgl. Reichsarchiv befindlichen Dekret vom 20. September 1670 1500 fl. erhält).

Karl Gustav Amling (der neben dem „also genannten Kammerdienertisch zu Hofe zu jehrlichem Sold am 31. Oktober 1671 200 fl. erhält", welche am 20. Januar 1677 auf 232 fl. erhöht werden).

Johann Monze (der am 31. August 1672 250 fl. erhält.

[2]) s. Rudhart, a. a. O., p. 48.

s. Trautmann, a. a. O., p. 298—299.

Zunächst müssen wir uns die Geschichte des Münchener Hoftheaters ins Gedächtnis rufen. Rudhart hat nachgewiesen, dass der Bau des Opernhauses bereits i. J. 1654 begonnen wurde[1]). Francesco Santurini[2]) baut es im Oktober dieses Jahres ganz von neuem „nach der wälschen Mainung und Manier" um, d. h. im italienischen Renaissancestil, wie ihn Palladio und Torelli inauguriert haben. So blieb der Bau gerade bis zum Jahre 1685, in welchem der Kurfürst die Brüder Domenico und Gasparo Mauro eigens nach München kommen liess, und zwar Gasparo, um das Theater modisch umzubauen und Domenico zur Herstellung der Dekorationen und Maschinerien[3]).

---

[1]) a. a. O., p. 40.

[2]) der auch Schiffsbaumeister und Arrangeur von Festzügen war. U. a. hatte er die festlichen Aufzüge in „Applausi festivi" (1658) sowie den berühmten Festzug in der „Antiopa giustificata" (1662) arrangiert (s. Trautmann, a. a. O., p. 299 und Rudhart, a. a. O., p. 40, 49).

[3]) Dass Domenico zugleich auch Maler war, geht aus folgendem Dekret (HR. F. 285) hervor:

„Demnach . . . . . unser gdister Herr denen alhie gebrauchten Welschen Paumaister Casparo Mauro zu seiner abferttigung 1800 und Raissunkosten 1150 item Domenico Mauro Mahler zur abferttigung 1200 und Raiss unkosten 150, auch Horatio Franck Klaidermaistern zur abffertigung 1200 und Raiss unkosten in gleichen 150 fl. gdig. bewilliget; . . . . . .

20. III. ao. 1686."

Mit der Künstlerfamilie der Mauro ist es überhaupt ein eigen Ding. Rudhart (a. a. O., p. 78) fabelt von einem „Vater" Francesco Mauro, den wir im Jahre 1662 gleichfalls für die Münchener Bühne thätig trafen. Merkwürdigerweise erwähnt er aber bei diesem Jahr diesen „Francesco Mauro" gar nicht, verwechselt also wohl Francesco Santurini mit jenem angeblichen „Vater Francesco". Auch hat Rudhart Quadrio nur unvollkommen excerpiert. Denn Quadrio spricht an zwei Stellen über die Künstlerfamilie der Mauro, das eine Mal beim Malerregister (a. a. O., p. 534, 544), das andere Mal bei der Aufzählung der Macchinisti (a. a. O., p. 548). Nach Quadrio giebt es

1. Einen Domenico Mauro, der aus Venedig stammte und hier bis zum Ende des 17. Jahrhunderts thätig war, um dann nach Mailand überzusiedeln, wo er im Jahre 1703 und 1706 Theaterdekorationen gemalt hat. (Das ist der eine von den beiden nach München berufenen Künstlern.) Ausser ihm kennt Qu. zwei Brüder

Kehren wir nun zur Betrachtung der Stiche zurück, die sämtlich von Michael Wening nach den Originalentwürfen des Domenico Mauro hergestellt wurden[1]).

Auf den bereits oben beschriebenen Dedikationsstich folgt nun im Textbuch zunächst ein solcher, der das Innere

2. Girolamo und Antonio Mauro, die i. J. 1692 die Coulissen für den „Scipione Africano" malten, ferner

3. Guiseppe und Romoaldo Mauro, welche gleichfalls in Mailand von 1698 bis noch zum Jahre 1722 thätig waren. Im Register der Macchinisten nennt Qu.: Gasparo und Pietro Mauro, Brüder. Gasparo bezeichnet er „fin dal 1669" als „Ingegniero del Teatro di Piacenza". Dass Domenico und Gasparo Brüder waren, behauptet schon Nagler (Künstlerlex. 1839, Bd. VIII, p. 480—481); hier erfahren wir auch, „dass Domenico Mauro in Italien für mehrere Bühnen Landschaften, Architekturen und Figuren gemalt habe, und dass Gasparo die Decke des Bildersaales in der Residenz ausgemalt habe, wofür er nach einer Hofzahlamtsrechnung i. J. 1693 500 fl. erhielt. Er hatte den Titel Hoftheater-Architekt".

[1]) Die Stiche tragen zum grössten Teil die Unterschrift „Domenico Mauro fecit et invenit Gasparo Mauro. A. T. M. Wening Sculps.". Nur der bereits besprochene Dedikationsstich sowie die gleich zu behandelnde Abbildung des Theaters nennen den Gasparo nicht. Einige wenige Stiche tragen gar keine Unterschrift.

„Michael Wening wurde 1641 zu Nürnberg geboren, trat in München zum Katholizismus über und stand bereits beim Kurfürsten Ferdinand Maria hoch in Gunst, wurde 1669 zum Hofkupferstecher und 1680 zum »Thürhüter auf der Reiterstuben« ernannt" (anstatt des verstorbenen Valentin Faber, laut Dekret vom 15. Mai 1680). Für eine Ansicht der Residenz erhielt er vom Kurfürsten Max Emanuel eine goldene Kette mit Ehrenpfennig. Dieser Kurfürst beauftragte ihn auch, die Schlachten, die er in Ungarn mitmachte, in Stichen zu verewigen. Am bekanntesten ist er geworden durch die auch von Rudhart (a. a. O., p. 76) erwähnte „Historica typographica descriptio Bavariae" (1701), welche in vier Foliobänden Ansichten von Städten und Schlössern der ehemaligen vier bayerischen Rentämter enthält. Er starb in München i. J. 1718. Einzelne seiner Werke hat er gemeinsam mit seinem Sohne Joh. Balthasar W. (gest. 1720) gestochen" (s. Nagler, a. a. O., Bd. 21, 1851, p. 284, wo sich auch ein vollständiges Verzeichnis der Stiche befindet. Wie genau man es übrigens mit der Aufbewahrung der Stiche und mit der Bezahlung nahm, geht aus einem Dekret vom 26. Januar 1680 hervor, wo es heisst: „Der . . . . . Calculus ist zwar just, ob aber alles wie gesetzt, gleich bezahlt werden muss, und khein abbruch beschechen darf, kann man noch nicht wissen, anderer mahl hat man an

des Theaters darstellt. Wir blicken in einen annähernd halbkreisförmigen Raum. Ganz ähnlich wie in dem von Riccoboni geschilderten venezianischen Theater, erheben sich über dem Parterre und dessen aus drei amphitheatralischen Sitzreihen bestehenden Logen drei weitere Logenreihen. Ueber ihnen ist noch eine vielleicht nur gemalte Galerie angeordnet. Diese bildet einen glücklich erfundenen Uebergang zu dem eigentlichen Deckengemälde, das den Zug der Aurora und der Thaugöttinnen darstellt. Als Stützen dienen mannigfach gestaltete Hermen; nur Parterre und erster Rang sind durch dorische Säulen miteinander verbunden. Die Logenbrüstungen sind durch Ballustraden gebildet, die noch einen besonderen Schmuck durch Draperien und Festons erhalten. Als besonders charakteristisch seien die Musikinstrumente, Trophäen etc. hervorgehoben, welche die Abschlusssockel der Parterrebrüstungen ornamental beleben. Die kurfürstliche Hofloge ist in echt barocker Weise mit grossem Aufwand von Karyatiden und Atlanten durchgeführt. Die Decke bildet eine grosse kurfürstliche Krone mit dem Reichsapfel, die Ballustraden sind mit anscheinend goldgestickten Teppichen behängt. Die beiden seitlichen Oeffnungen der Loge sind durch giebelähnliche, volutengeschmückte und von Cartouchen überragte Aufsätze nach oben abgeschlossen. Die Bekrönung der Loge bildet eine ebenfalls mit Hermen, liegenden allegorischen Gestalten und Voluten versehene Bogenöffnung, die anscheinend noch eine weitere Logenöffnung einschliesst. Von der Mitte der Decke herab hängt ein einfach und vornehm ausgestatteter Kronleuchter, dessen Kerzen den Zuschauerraum nur unvoll-

der gleichen zetlen den truckhern einen billichen abbruch gethan, und sonderbahr nach der i. J. 1662 gehaltenen grossen Comedi und Aufzügen, haben auch die damals gebrauchten Augsburger Kupferstecher die Kupfer nach beschechenen abtruckh und deren seuberung zurückgeben missen, ob es dermals beschechen, kann man bei der Rechnungs Stuben nit wissen, jedoch meldet Herr Hof Cammer Rhatt Höckh, dass seinem Wissen nach noch nichts zurück khomen, also Kupferstecher Wening dissfahls, wo die Kupfer hinkhommen und wer solche bezahlt, zu vernemmen sein wirde. So mann gehorsambist erinnern wollen den 26. Jänner 1686. Churfrtl. Rechnungsstuben."

kommen beleuchtet haben mögen. Von letzterem führen vier Stufen in das Foyer des Theaters.

Bevor wir uns nun zur Betrachtung der eigentlichen Dekorationsstiche wenden, müssen wir noch einen Blick auf das Verzeichnis der „Comparse", „Scene" und „Machine" werfen, welches im Textbuch auf das Verzeichnis der „Intervenienti" (handelnden Personen) folgt.

Als „Comparse" bezeichnet Terzago — abweichend von Quadrio, der ja die Versatzstücke darunter verstand — die Statisterie, die recht zahlreich gewesen sein muss. (Langetl „übersetzt Versamblete Reyen"). Denn sie besteht[1]) aus den Gottheiten (die merkwürdigerweise zu den Comparse gerechnet werden!), den Seelen und Schatten Verstorbener und noch ungeborner Personen im Elysium, den Damen, Cavalieren, Pagen und Wachen der Tanaquil, ferner aus der Begleitung der Silvia, Tullia, des Servio Tullio, Egerio, Rutilio, Valerio und Licinio, sowie aus der Volksmenge, die dem grossen Feste im Cirkus Maximus am Schluss der Oper beiwohnte.

Mit dem Ausdruck „Scene" bezeichnet der Dichter die Dekorationen, Langetl übersetzt: „Veränderungen der Schaubühne", wie sie im Verlaufe des Stückes auf einander folgen[2]):

1. Der Himmel.
2. Die Elysäischen Gefilde.
3. Die Gemächer der Tanaquil, mit dem in einem Alkoven stehenden Ruhebette der Königin, von Krystallkronen erleuchtet.
4. Die Gemächer der Silvia und Tullia, einander gegenüberliegend, mit Treppenanlagen, und Säulenhallen an einem lieblichen Garten, der vom Monde beleuchtet wird.
5. Die Garderobe, welche an die Gemächer der Tanaquil stösst.
6. Der Königin Vorzimmer, in das bei offenem Fenster die ersten Strahlen der Morgensonne dringen.
7. Der Palasthof.

---

[1]) s. Textbuch p. 6, 7.
[2]) s. Textbuch p. 7, 8.

8. Der Königssaal.
9. Der Königliche Garten.
10. Das Kapitol.
11. Der Cirkus Maximus.

Mit Leichtigkeit kann man diese „Scene“ in Ménestriers décorations célestes, royales, historiques einreihen.

Als „Macchine“ im Sinne Quadrio's sind folgende Macchine in „Servio Tullio“ zu bezeichnen:

1. Die Wolkensoffitten, welche den 12 Gottheiten als Thron dienen.
2. Der von zwei Hirschen gezogene Wagen, auf dem der Zeitgott zum Himmel und dann zu den Elysäischen Gefilden eilt.
3. Das Flugwerkzeug für die im Elysium schwebenden Schatten.

Als „spettacoli“ („chi sono d' azione“) müssen folgende drei Macchine aufgefasst werden:

1. Der Blitz des Jupiter, der einen Teil der Decke im Garderobegemach der Königin zerschlägt und in die Erde fährt.
2. Der Adler des Jupiter, der durch die so entstandene Oeffnung an der Decke fliegt, um dem Linco den Brief zu entreissen.
3. Die Wolke, die sich von derselben Oeffnung aus über die ganze Breite der Bühne ausdehnt, sich in der Mitte derselben zerteilt, den Schatten des Tarquinius Priscus bringt, und die dann wieder durch jene Oeffnung verschwindet.

Den 11 „Scene“ des Register entsprechen ebensoviele Dekorationsstiche. Wir müssen annehmen, dass der Stecher seine Arbeit direkt nach den Dekorationsentwürfen Domenico Mauro's ausgeführt hat. In der minutiös genauen Darstellung der prachtvollen dekorativen und architektonischen Einzelheiten, besonders auch im Kostümlichen, liegt der Hauptwert dieser Stiche.

Als typisch wiederkehrende Umrahmung der eigentlichen Bühnenbilder ist in sinngemässer Weise das Proscenium verwendet. Es ist ein treffliches Beispiel für den Bühnenstil

des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Die breite Oeffnung des Prosceniums wird durch einen Chorbogen überspannt, der sich auf eine reichausgebildete Säulenordnung stützt. Der Chorbogen selbst ist durch drei Voluten anmutig unterbrochen, von denen die mittlere als Bekrönung eine Cartouche mit dem kurfürstlichen Wappen trägt. Die Aediculen der festen Seitenteile tragen reich durchgebildete Nischen, mit den Statuen des Krieges und Friedens. Der reiche Konsolenfries, der den Uebergang zur Decke vermittelt, zeigt architektonische Bemalung und plastischen Schmuck durch die Zwickelfiguren, von denen die eine die Historia, die andere die bildende Kunst darstellt. In der überschwänglichen Weise der Spätrenaissance ist die Architektur durch ornamentalen Schmuck, wie Festons, Agraffen, Schlusssteine, Kassettierungen, Konsolen und Verkröpfungen wirkungsvoll belebt, während der Unterbau mit Pfeifen- und anderen Ornamenten verziert ist.

Dieses ungemein schön gegliederte Proscenium giebt den Prachtrahmen für die Scenerien ab, die mit Ausnahme eines einzigen, des zweiten Stiches, der die Landschaft des Elysiums darstellt, ausschliesslich architektonischen Charakter tragen. Die überschwenglische Phantasie des Künstlers ergeht sich in den üppigsten Formen des Barocks. Wir glauben uns in einen Palast versetzt zu sehen, in dem ein Raum den andern an Ausstattung und Schönheit überragt. Ja selbst Nebenräume, Vorhof, Garderobengemach, sind mit verschwenderischer Pracht ausgestattet. Dabei weiss Mauro die Mittel seines Stiles äusserst geschickt zu verteilen. Man beachte die Häufung von Statuen, unter denen namentlich die des Herakles und des Atlas auffallen, ferner die grossartigen Treppenanlagen, Säulen- und Bogenstellungen, die reiche Verwertung ornamentalen Schmucks, wie Trophäen, Voluten, Baldachine, Festons, Tierfiguren, als Pfauen, Delphine. Besonders auffallend ist die sorgfältige und mannigfaltige Gliederung der Plafonds in den Innenräumen, die vielfach an venezianische und florentiner Vorbilder gemahnt.

Der Standpunkt des Beschauers muss in mittlerer Höhe, etwa im ersten Rang, auf dem sich ja die Hofloge befindet, angenommen werden und zwar ist für die Bühnendeko-

ration ausschliesslich die gerade perspektivische Ansicht gewählt.

Die Bühne selbst ist durch fünf deutlich erkennbare Coulissen, von denen nur die ersten zwei als plastisch zu denken sind, in zwei Seitenwände gegliedert, während der Hintergrundsprospekt gemalt ist. Die Anzahl der Versatzstücke ist ziemlich gross. Auch eine Versenkung, und zwar eine mit der ersten Coulisse parallellaufende, finden wir auf dem Stiche der ersten Scene des ersten Aktes, wo der Schatten des Tarquinius im Schlafgemach der Tanaquil erscheint. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Situation im Prolog, der teilweise im Olymp, teilweise in den Elysäischen Gefilden spielt, denen der Zeitgott auf seinem durch die Luft fahrenden Hirschwagen naht, vergegenwärtigen wir uns dazu die komplizierte Blitz- und Adlermaschinerie am Schluss des ersten Aktes, nehmen wir noch die in der Gartenscene eigens geforderte Mondbeleuchtung hinzu, deren unsicheres Licht eigentlich die Verwickelung des zweiten Aktes herbeiführt, so erhellt der starke Anteil der Maschinerien an dem Verlaufe der Handlung, wie er ja auch in der zeitgenössischen Oper — man vergleiche etwa Cestis „Pomo d' oro" — deutlich erkennbar ist. Wenn man bedenkt, dass noch der Theoretiker Serlio[1]) im 16. Jahrhundert drei Dekorationstypen für ausreichend erachtet hatte, nämlich:

1. für die Komödie:
   eine enge Strasse mit Laden,
2. für die Tragödie:
   ein öffentlicher Platz, etwa die piazza dei signori in Florenz,
3. für die Idylle und mythologische Stücke:
   eine Waldcoulisse,

wenn man sich erinnert, dass noch von 1600—1643 die Wolken aus gemaltem Papier bestanden, so wird der Fortschritt, der mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in die Bühneneinrichtungen Europas eindrang, klar ersichtlich.

Einen Beweis, dass auch Lully auf die Dekorationen einen

---

[1]) s. Bapst, le théâtre, p. 255 ff.

grossen Wert legte, liefern die zahlreichen Dekorationsentwürfe, die ich in der Bibliothèque de l'Opéra zu Paris einsah. Uebereinstimmend mit den Münchener Dekorationen ist das Schwergewicht, welches neben Chauveau und Sebastien le Clerc namentlich Bérain[1]), der im Jahre 1680 Vigarini's Nachfolger als Lully's Operndekorateur wurde, auf das rein dekorativ Prunkende legte. Auf die Durchführung der eigentlichen Handlung ist auch in den französischen Stichen und Skizzen nur insoweit Wert gelegt, dass der Beschauer sich ein ungefähres Bild von dem gerade dargestellten Moment der Handlung machen kann. Auf genaue Stiltreue kommt es den Dekorationsmalern in Frankreich nicht an: klassische und moderne Elemente vermischen sich gar seltsam auf den Stichen[2]). Auf lebensvolle Charakteristik im Gesichtsausdruck der auf den Stichen dargestellten Personen verzichten die Barockkünstler in dieser Zeit fast völlig. Desto mehr Sorgfalt verwenden sie auf das Kostüm.

Charles Nuitter, der verstorbene ehemalige Leiter der Pariser Bibliothèque de l'Opéra, hat[3]) die Kostüme der französischen Komödie, Tragödie, Opern und Balletts des 17. und 18. Jahrhunderts ediert. In der Vorrede stellt er fest, dass das Kostüm der Tragödie (also auch das der Oper) „était aussi bizarre que somptueux, pour lequel on avait enventé des draperies, des broderies, des coiffures, qui n'appartenaient à aucun temps et à aucun pays." Dieses Fantasiekostüm Louis XIV. kombinierte in freier Weise altrömische und französische Motive. Inbesondere ist es der schon genannte Bérain gewesen, der mit Hilfe Lebrun's die allegorisch-mythischen Kostüme für die französische Oper anfertigte. Seine Römertypen hatten[4]) als Kopfbedeckung einen

---

[1]) s. Bapst, a. a. O., p. 390. Über die Ausstattung von Lully's Opern siehe den trefflichen Aufsatz von J. Grand-Carteret „Les titres illustrés et l'image au service de la musique" in der „Rivista musicale", 1898, p. 39—49.

[2]) s. „Les titres illustrés etc. etc.", a. a. O., p. 42, 43.

[3]) In seinem Werke „Costume de l'Opéra", 17e—18e siècles (Ouvrage honoré d'une souscription du Ministre de l'instruction etc. etc. 1883).

[4]) Bapst, a. a. O., p. 396.

Helm mit ungeheurem Federbusch. Das Kostüm war ein enganliegender Stoffpanzer, der fast bis zu den Knieen reichte. Die Helme bestanden aus Karton, der Panzer aus Silber- oder Goldleinwand (Metallwaffen kommen erst im 19. Jahrhundert auf!) Die Frauen tragen ein gleichfalls antikisierendes langes Phantasiegewand (die kurzen Röcke sind eine moderne italienische Erfindung). Besonders merkwürdig war die Kleidung der Ballett-Tänzer und Tänzerinnen[1]). Personen eines und desselben Charakters trugen ein gleichartiges Kostüm, z. B. Tritonen: grün mit Silber, die Teufel: Silber mit Feuerfarbe etc. Am naivsten ist die Kostümierung der Negerinnen, die schwarze Handschuhe und Strümpfe trugen. Man stiess sich übrigens damals in der Oper wenig an deutlichen Anachronismen, Bapst erzählt z. B.[2]) von Polyeuct, der im spanischen Wams mit Federbarett erschienen sei und äusserst elegant seine weissen Handschuhe beim Beten abgezogen habe.

Auch das Kostüm, das wir auf den Stichen zu „Servio Tullio“ gewahren, ist französischer Abstammung. Wir wissen, dass die Kostüme für die Truppe von 20 Personen, welche Ende Dezember 1684 unter Anführung eines gewissen Giov. Nanini von Venedig nach München berufen wurde[3]), aus Paris bezogen waren. Welche Pracht dabei, wie bei der ganzen Ausstattung der Oper verwendet wurde, geht schon daraus hervor, dass sich die Ausstattungskosten auf 26 378 fl. beliefen, „wobei jedoch — nach Rudhart — die Auslagen für das fremde Personal, die zahlreichen Comparserien etc. nicht mit eingerechnet sind.“

Da es zu weit führen würde, jeden einzelnen Dekorationsstich genau zu beschreiben, so sei hier nur in Kürze ihr Inhalt wiedergegeben. Der dem ersten Teile des Prologes beigegebene Stich schildert die Götterversammlung im Olymp. Genau wie es Quadrio angiebt, hält jede Gottheit ihr Symbol in der Hand: in der Mitte sitzt Jupiter mit Dreizack und Adler, ihm zur Rechten Merkur mit Flügelhelm und Sandalen, den

[1]) Bapst, a. a. O., p. 403.

[2]) Bapst, a. a. O., p. 396.

[3]) Und welcher „laut churfrtl. Befehl wöchentlich 75 fl. sammt Naturalverpflegung geraicht wurden“.

schlangenumwundenen Flügelstab in der Hand, rings herum alle übrigen Gottheiten in zwangloser Anordnung, und unterhalb der Götterversammlung der bärtige Zeitgott, geflügelt, die Sichel in der Linken, auf seinem Hirschenwagen! Eigenartig hebt sich der zweite Prologstich von den übrigen ab, auf dem wir die Elyseischen Seligen in schlichtem gräzisierenden Gewande die blühenden Gefilde durchwandeln sehen. Es folgt nun die Darstellung jener Scene, (I, Sc. 1), wo Tarquin's „Ombra" der Königin naht, dann die charakteristische Schilderung der Gartenscene (I, Sc. 9), und derjenigen (I, Sc. 13), in der Egerio dem furchtsamen Linco den vergifteten Brief überreicht. Merkwürdig ist hier das Kostüm des Egerio. Sein kaum bis zu den Knieen reichendes Panzergewand lässt den Leib frei und ein langer wallender Mantel kontrastiert sonderbar zu diesem Kostüm. Der Helm trägt den charakteristischen Federbusch, wodurch sich Herr und Diener unterscheiden, denn Linco hat einen einfachen Filzhut, und auch sonst zeigt sein bäuerliches Kostüm mit den kurzen Kniehosen merkliche Unterschiede von dem der übrigen, es ist augenscheinlich italienisierend. An diesen Stich schliesst sich die zu II, Sc. 4 gehörende, aber schon der letzten Scene des ersten Aktes beigeheftete Darstellung des Kampfes zwischen Valerio und Rutilio, der durch Servio Tullio geschlichtet wird. Sehr charakteristisch für das Gewand der Frauen ist der zu II, Sc. 7 gehörige Stich. Wir erblicken da die Königin Tanaquil im langen römischen Phantasiekostüm, dessen Schleppe zwei Pagen tragen, in der Hand trägt sie das Scepter, auf dem Haupte die Krone, während das nur am Scheitel durch einen sonderbaren Kamm gehaltene Haar frei auf den Rücken herabfällt; um den Hals ist eine Perlenschnur geschlungen. Sofort als Mann zu erkennen ist Drusilla, dessen Gewand vorne zusammen gerafft ist, so dass die Füsse frei sind. Auch hier hebt sich die orientalisierende Tracht der Dienerin Albina deutlich von der der Herrin ab. Ein Schleiertuch ist unter den Kopfputz geschlungen und ein Krückstock charakterisiert die Alte. Der II, Sc. 10 beigefügte Stich giebt jenen Moment in Sc. 19 und 20 wieder, wo die durch Linco's Geschrei herbeigeeilte Königin die Nebenbuhler Egerio und Drusilla versöhnen will.

Die Handlung ist hier übrigens auffallend frisch dargestellt. Im Hintergrunde gewahren wir die Wachen der Königin. Die Stiche im dritten Akt schildern den durch Tanaquil verhinderten Selbstmord Drusilla's (III, Sc. 1) und die Kampfscene zwischen Egerio und Drusilla, (III, Sc. 17), der durch Licinio ein Ende gemacht wird. Wir wissen ja von den Dramaturgen, wie grossen Wert die venezianischen Dichter auf die Häufung dieser „scene di forza", die aber glücklich enden mussten, legten. Von besonderer Pracht ist die der Schlussscene des dritten Aktes beigefügte Illustration. Alle Mitwirkenden, die das Publikum während der Oper bewundert hat, sind hier noch einmal vereinigt, und während auf einem von vier weissen Rossen gezogenen Triumphwagen Servio Tullio und seine jugendliche Gemahlin, d. h. Kurfürst Max Emanuel und Kurfürstin Maria Antonia, in den Cirkus einziehen, jauchzt ihnen das hinzuströmende Volk begeistert zu. Also auch die Vorschrift der Dramaturgen, auf die Schlussdekoration den Hauptnachdruck zu legen, weil das Volk da zugelassen wird, finden wir in „Servio Tullio" befolgt, der auch in dekorativer Hinsicht ein für den Stil seiner Zeit äusserst charakteristisches Beispiel ist.

Es wäre nun ein hochinteressanter Abschluss unserer Arbeit, wenn wir mit Hilfe dieser Stiche und der etwa in den Archiven ruhenden Nachrichten, sowie mit Hilfe der zeitgenössischen Dramaturgen, versuchten, den Verlauf der Aufführung vom regiehistorischen Standpunkte zu reproduzieren. Von den Persönlichkeiten der ausführenden Sänger, Sängerinnen, Kapellmeister, Regisseure, Instrumentisten etc. etc. fehlt uns jedoch leider jegliche Kenntnis. Wir wissen nur, dass Giov. Nanini der Führer der Truppe war (er wird also wohl die Hauptrolle, den Servio Tullio gesungen haben) und wir wissen aus dem Textbuch die Namen derjenigen Damen und Kavaliere aus der Hofgesellschaft, welche die Balletts tanzten[1]).

[1]) „La Signora Contessa di Preysing di Weichershoven.
La Signora Contessa Adelaide di Preysing.
La Signora Elisabetta Baronessa di Neuhaus.
La Signora Teresa Baronessa di Eisenreich.
La Signora Adelaide Baronessa Simeoni,

Die Tänze wurden von dem Tanzmeister François Rodier einstudiert. Vielleicht war Rodier[1]) ein Schüler jenes Beauchamp, der von Raguenet so gespriesen wird[2]). „In ganz Europa sind nach dem eigenen Geständnis der Italiäner, keine Tänzer, die den französischen beykommen. Die Combattanten

---

Et La Signora Maria Anna Baronessa Simeoni.
Il Signor Marchese di S. Maurizio, Gentil. della Camera, e Capitan degli Arcieri Guardia del Corpo di S. A. E.
Il Signor Cavalier di Beauvau, Gentil della Camera di S. A. E., e Tenente degli Arcieri.
Il Signor Co. Felice di Preysing, Gentil. della Camera di S. A. S.
Il Signor Co. Leonardo di Törring, Gentil. della Camera di S. A. E.
Il Signor Co. Riviera, Gentil. della Camera, e Vice Cavallerizzo Mag. di S. A. S.
Il Signor Barone Hundt, Gentil. della Camera di S. A. E.“

An dieses Verzeichnis schliesst sich noch ein „Aggiunte“ überschriebener Anhang an, welcher eine Reihe nachträglich hinzugedichteter Arien enthält, deren Musik jedoch verloren ist. S. bei der Textbeschreibung. — Langetl hat die „Aggiunte“ in den Text selbst eingefügt.

[1]) Schon zu Kurfürst Ferdinand Marias Lebzeiten war am Münchener Hofe ein Rodier als Tanzmeister thätig, der Vater Franz Rodiers: Jakob Rodier. Ihm wurde laut Dekret vom 25. Februar 1667 „teglich anderthalb mass Wein sambt drei brot von dero Hof Kehler zu verreichen gdist verwilliget“. Er muss in den 80er Jahren gestorben sein, denn Franz Rodier, der nach Rudhart (a. a. O., p. 64) seit 1678 dem Münchener Hofe diente, bittet am 25. Oktober um die Auszahlung des Soldes von 200 fl. nach seines Vaters Tode, weil er ohne diese Summe mit seiner „Muetter und Geschwistrigiten nit subsistieren khonte“. Am 10. Dezember erklärt sich der Hofzahlmeister Georg Viertel auf Befehl des Kurfürsten dazu bereit. Vom 8. Juli 1699 an werden ihm jedoch von seinem Solde von 750 fl. diese 200 fl. wieder abgezogen. Auf diesem Dekret heisst es noch „Franz Rodier“, so dass Rudhart in seiner Annahme, Rodier sei nur bis 1690 am Münchener Hof thätig gewesen, jedenfalls im Irrtum ist. Wir dürfen wohl annehmen, dass auch der „Danzmaister Rodier“, der laut Dekret vom 31. Juli 1706 für seine „bey intruierung der Prinzessin habente Bemiehung monatlich zehen fl., also jährlich 120 fl. erhält“, unser Franz Rodier ist. Der „ettalische Danzmaister Rodier“ dagegen, der mit einem anderen „Robbi genannt, zu einem recompens, weil sye sich in vorgewesten Operen brauchen lassen“ (gemeint sind wohl Pietro Torri's 1723 aufgeführte Opern „Lucio Vero“, „Merope“, „Griselda“), laut Dekret vom 24. November 1724 100 fl. erhält (s. Kreisarch. H. R. Fasc. 471), ist ein anderer.

[2]) a. a. O., p. 69, 70.

. . . . in der Oper Perseus . . . . . und andere charakterisirte Tänze sind Urbilder, man mag sie in Ansehung der vom Lully darauf verfertigten Melodien, oder in Ansehung der vom Beauchamp dazu entworfenen Tanzschritte, betrachten."

Die Figuren der Balletts dürften sich in jenen Formen gehalten haben, die Ménestrier des längeren bespricht[1]). Nach ihm ist beim Ballett zu achten auf „l' invention", ferner auf „les Figures, les Mouvemens, l' harmonie et la Décoration. Dass die Italiener als Tänzer sehr ungeschickt waren, wissen wir auch von Marcello[2]): „immer verwenden sie die alten Schritte, in Bauerntänze bringen sie Menuettpas, dreijährige Kinder tanzen «balli all' eroica»." Als besonders interessant sei festgestellt, dass gerade im Jahre 1685 bei der Aufführung von Lully's „Triomphe d' amour" zum ersten Male Damen im Ballett mittanzen durften[3]).

Wenn uns nun auch nicht aktenmässige Belege über die Aufführung, insbesondere über das Gebahren der Sänger und Sängerinnen, erhalten sind, so müssen wir doch annehmen, dass ihnen all die Unarten anhafteten, die sämtliche Zeitgenossen, schon Doni[4]), dann Evremond[5]), Vieuville[6]), Muratori[7]) und Quadrio[8]), besonders aber Marcello in seinem vielfach citierten Werke „il teatro alla moda" an ihnen geisseln. Nur einer, Raguenet, lobt die italienischen Sänger. Er sagt[9]) die Musik sei ihnen nur ein Spiel, und so können sie alle ihre Gedanken auf die Aktion richten. Alle andern stellen übereinstimmend fest, dass die Sänger des 17. Jahrhunderts wohl rein äusserlich eine gewisse Technik besessen, dass sie aber weder auf Aussprache, noch auf Vokalisation, noch gar auf das Spiel auch nur die geringste Sorgfalt verwendet hätten.

[1]) a. a. O., p. 124 ff.
[2]) a. a. O., p. 53.
[3]) s. Bapst, a. a. O., p. 393.
[4]) a. a. O., p. 254, 55.
[5]) a. a. O., p. 251, 52.
[6]) s. Bonnet, p. 25—28.
[7]) a. a. O., p. 42, 45, 46.
[8]) a. a. O., p. 453, 54.
[9]) a. a. O., p. 399.

Einzelne Vokale verschlucken sie ganz, pressen die Zähne zusammen und öffnen sie nur bei Passagen. All' ihre Aufmerksamkeit verwenden sie auf ihr Äusseres, und während des Spieles erlauben sie sich Freiheiten, die ans Unglaubliche streifen. Spielt z. B. das Orchester das Ritornell, so ziehen sie sich in den Hintergrund der Bühne zurück, schnupfen dort etc. etc. Noch empörender war die Bevorzugung der Primadonna, die stets mit ihrer „madre di teatro" in das Theater ging, immer einen „protettore" hatte, der nicht nur die Wohnung und den Unterhalt der Sängerin bestritt, sondern ihr auch Fusswärmer in die Probe brachte, ihr während der Vorstellung souffllierte u. s. f. In ähnlicher Weise schildert Marcello die einzelnen Theatertypen der venezianischen Bühne bis zur untersten Charge herab.

Jedenfalls ist es wichtig, dass die Sänger, welche an der Aufführung der Oper „Servio Tullio" beteiligt gewesen sind, ebenfalls Venezianer waren, ein Grund mehr, dieses Werk als den Typus der italienischen Hofoper zu Ausgang des 17. Jahrhunderts betrachten zu dürfen.

TITEL	Dichter	Übersetzer	Ort der Aufführung
MARCO AURELIO	Terzago	?	München
SOLONE	Terzago	—	München
AUDACIA È RISPETTO (TORNEO)	Terzago	—	München
SERVIO TULLIO („Servius Tullius")	Terzago	Langetl	München
ALARICO IL BALTA	Orlandi	—	München Braunschweig
NIOBE („Niobe")	Orlandi	?	München

Anmerkungen.

1. s. Cusins in Grove's „Dictionary of Music", p. 694, Rudhart, a.a.O., p. 72.
2. s. Rudhart, a. a. O., p. 75/76, u. Cusins, a. a. O., p. 694.
3. s. Rudhart, a. a. O., p. 76, Cusins, a. a. O., p. 694.
4. s. Rudhart, a. a. O., p. 80, Cusins, a. a. O., p. 694.

Fürstenau („Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden," 1861, Bd. I, p. 288 ff.) führt eine dreiaktige Oper „Alarico" an, die am 2. Febr. 1686 in Dresden gegeben wurde und deren Dichter und Komponist ihm unbekannt sind. Sittard („Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württemberg. Hofe", Stuttgart 1890, Bd. I, p. 266 f.) erwähnt für das Jahr 1698 eine Oper „Alarich in Pulcheriam verliebet, Singespiel auf dem Hochfürstl. Württemb. Schau-Platz vorgestellet", und vermutet den Komponisten in Sigism. Cousser. Kade („Die Musiksammlg. d. Grossh. Bibl. Schwerin", Schwerin 1893, Bd. I, p. 21 ff.) citiert unter „Anonyma B. Weltliche Tonstücke" als Oper No. 1 eine Oper in drei Akten „Alarico" und hält sie für das italienische Original zu dem von Sittard angeführten deutschen „Alarich". Das ist ein Irrtum. Zum Beweise stelle ich die Personenverzeichnisse der drei Opern im Folgenden einander gegenüber:

Fürstenau.	Sittard.	Kade.
Alarico, Rè de' Goti.	Alaricus, König der Goten.	Alarico.
Arsindo, Generale d'Alar.	Arsindo, Alarichs General.	Stilicone (Geliebter der Placidia).
Pulcheria, Principessa imper.	Pulcheria, Kaiserl. Prinzessin.	Pisone.
Theodosio, Principe imper.	Theodosius, Kaiserl. Prinz.	Lidoro.
Honorio, Imper. Romano.	Honorius, Römischer Kaiser.	

AGOSTINO STEFFANI'S.

Jahr	Text-Fundort	Musik-Fundort	Bibliographisches (Signatur).
1681	München (Hof- u. St.-Bibl.)	London (Buckingh. Pal.)	Die Partitur rührt wahrscheinlich von Steffani's Copisten Greg. Piva her. *(1)*
1685	München (Hof- u. St.-Bibl.)	?	Musik verloren. *(2)*
1685	München (Hof- u. St.-Bibl.)	?	Musik verloren. *(3)*
1686	München (Hof- u. St.-Bibl.) Bologna (Lic. music.)	Wien (K. K. Bibl.)	Part. Mss. No. 17712.
1687	München (Hof- u. St.-Bibl.)	Wien (K. K. Bibl.)	Part. Mss. No. 17708.
1687		Schwerin (Grosshrz. Bibl.)	Anonyma Ba 1. Part. *(4)*
1688	München (ital. u. deutsch) (Hof- u. St.-Bibl.)	Wien (K. K. Bibl.)	Part. Mss. No. 17705.
		Schwerin (Grosshrz. Bibl.)	Anonyma Ba 2. Part. *(5)*

Fürstenau.	Sittard.	Kade.
Valeria, Imperatrice.	Valeria, Kaiserin.	Honorico.
Torismondo, Generale Romano (Amante di Pulcheria).	Torismondo, Römischer General (Geliebter der Pulcheria).	Placidia.
Licinia, Donzella dell' Imperat.	Licinia, der Kaiserin Mädchen.	Semiamira.
Ergildo, Uffiziale Gotico, amante di Licinia.	Ergildo, Gothischer Offizier, der Licinia Liebhaber.	Sabina.
Soldati Gotici.	Gothische Soldaten.	
Soldati Romani.	Römische Soldaten.	

Dieser Vergleich zeigt, dass wir in dem von Fürstenau mitgeteilten „Alarico" und nicht in dem von Kade aufgefundenen Libretto das Original zu der von Sittard erwähnten Oper „Alarich in Pulcheriam verliebet" zu erblicken haben. Wir könnten diesen Beweis erhärten, indem wir das Scenenverzeichnis bei Sittard dem gänzlich verschiedenen bei Kade gegenüberstellten. Ein Exemplar des Textbuches, das zu der von Kade aufgefundenen Partitur gehört, besitzt die K. Hof- u. Staats-Bibl. München (Bav. 2165 VI, 9). Es rührt von Luigi Orlandi her. Als Komponist ist auf dem Titelblatt Ag. Steffani angegeben. Die Einsicht in die Partitur erwies Steffani's Autorschaft als zweifellos. Nach Kade gelangte Steffani's „Alarico il Balta" 1687 auch in Braunschweig zur Aufführung.

5. Kade (a. a. O. I, p. 23) beschreibt die in Schwerin befindliche Partitur der „Niobe". Schon ein Vergleich der von Kade mitgeteilten ersten Takte der Ouverture mit der Wiener Partitur zeigt genaue Übereinstimmung. Die Wiener Partitur wurde von dem ehemaligen Kustos

TITEL	Dichter	Übersetzer	Ort der Aufführung
HENRICO LEONE („Heinrich der Löwe“)	Ort. Mauro	Fiedler	Hannover Hamburg Braunschweig Augsburg
LA LOTTA D'ALCIDE (d'Ercole) CON ACHELOO	Ort. Mauro?	?	Hannover (Herrenhausen)
LA SUPERBIA D' ALESSANDRO („Der hochmütige Alexander“)	Ort. Mauro	Fiedler	Hannover Hamburg Braunschweig Stuttgart

der Wiener Bibliothek, Anton Schmid, dem Gius. Ant. Bernabei zugewiesen. Doch ist in dem von Dr. Mantuani neu edierten Katalog der Wiener Bibliothek (Tabulae Codicum manuscript. Vol. X [Cod. Music. Pars II] Vindobonæ MDCCCIC) vermerkt: „opus anno 1688 compositum ac potius Augostino Steffani, quam auctori supra nominato (sc. Bernabei!) attribuendum“. Auch Rudhart, der übrigens die deutsche Übersetzung nicht kennt (a. a. O., p. 81) und Cusins (p. 694) heben Steffani's Autorschaft ausdrücklich hervor. Auch das Münchener Textbuch (Bav. 2165, VI, 13) bezeichnet übrigens Steffani als Componisten. „Niobe“ war das letzte Werk unseres Meisters für München.

6. s. Chrysander, „Händel“ I, p. 319, Cusins p. 695/96, „Allg. Musikal. Zeitg.“ 1879, p. 438 No. 71. Kade (a. a. O., Bd. II, p. 250/51) fand in Schwerin die Partitur unter dem Titel „Ein comisch Drama“ und in der dortigen Grossh. Regierungsbibliothek das Textbuch mit dem Titel: „Henrico Leone, drama da recitarsi per l' anno M.D.L.XXXIX al nuovo teatro d' Hannover: Heinrich der Löwe, fürgestellet in einer Opera auff dem neuen Theatro zu Hannover im Jahre 1689 von Steffani und Ortensio (Mauro, Dichter), 3 Akte, von je 16, 18 und 12 Scenen“. Kade giebt dann eine Beschreibung des Textbuches, weist auch auf das in Bd. III seines Kataloges p. 392/93 befindliche Scenenverzeichnis hin und giebt an, dass mit dieser Oper „das neue in 1½ Jahren erbaute Theater in Hannover im Jahre 1689 eingeweiht worden sei, der Theaterzettel von 1689 sei in der Zeitschrift „Harmonie“ von Louis Örtel vom 1. Juni 1890 ohne Angabe des Dichters und Komponisten

Jahr	Text-Fundort	Musik-Fundort	Bibliographisches (Signatur).
1689	Schwerin (Grh. Reg.-Bibl.)	London (Buckingh. Pal.)	Part.
1696		Schwerin (Grosshrz. Bibl.)	Part. („Unicum“.) Arien und Duette.
1697			
1698		Berlin (Königl. Bibl.)	Arien und Duette. Mss. 21204. *(6)*
1689	?	München (Hof- u. St.-Bibl.)	Mss. 1052. (Part.)
		Dresden (Kgl. öff. Bibl.)	
		London (Buckingh. Pal.)	Arien und Duette.
		Schwerin (Grosshrz. Bibl.)	
		Berlin (Königl. Bibl.)	Part. Mss. 21200. *(7)*
1690	?	London (Buckingh. Pal.)	
1695			
1699		Berlin (Königl. Bibl.)	Arien und Duette. Mss. 21204.
1699		Schwerin (Grosshrz. Bibl.)	Arien und Duette. *(8)*

abgedruckt.“ Über den gelegentlich der Hamburger Aufführung (in der Übertragung von G. Fiedler) im Jahre 1696 vorzüglich vorgeführten Seesturm (in der Anfangsscene des ersten Aktes!) habe sich Feind in seinen „Gedanken von der Opera“ lobend ausgesprochen.“ Kade erwähnt noch eine Augsburger Aufführung des „Henrico Leone“ vom Jahre 1698. Auch sah er in dem Mss.-Band Q. F. (s. Kade, a. a. O. II. p. 252) 110 Arien von Steffani, darunter 16 „de Henrico Leone“.

7. s. Chrysander, „Händel“ I, p. 320, und id. „Allg. Musikal. Ztg.“ 1879, sp. 439. Cusins, a. a. O., p. 697. Chrysander citiert eine Oper „La lotta d'Ercole con Acheloo“ (1689), Text mutmasslich von Mauro, aufgeführt in Hannover; eine Abschrift der Partitur befindet sich in der Berl. Bibl. (Ms. 21200). Eitner notiert (a. a. O., p. 549 ff.) „Alcides“ als No. 1 und „La lotta d'Ercole“ als No. 2. Wie ich aus einer Mitteilung des Herrn Dr. Kopfermann in Berlin entnehme, sind die beiden Opern identisch. Trägt doch die Berliner Partitur „La lotta d'Ercole“ in Klammern die Bezeichnung „Alcides“. Eitner konstatiert richtig, dass die Partituren in der Bibl. München und in der Kgl. Musiksammlung Dresden statt „Ercole“ das Wort „Alcide“ tragen. Rudhart (a. a. O. p. 83) erwähnt, dass die Münchener Partitur „La lotta d'Alcide“ aus der Heidelberger Thibaut'schen Sammlung nach München gekommen sei. Ausserdem nennt Chrysander ein wohl im Jahre 1694 entstandenes Werk „Der siegende Alcides“, das in der Richey'schen Operntextsammlung (Bibl. Weimar Bd. III 72) als von Ortensio Mauro und Steffani herrührend bezeichnet ist. Nach Chry-

TITEL	Dichter	Übersetzer	Ort der Aufführung
ORLANDO GENEROSO („Der grossmütige Roland")	Ort. Mauro	Postel	Hannover Hamburg
LE RIVALI CONCORDI (ATALANTA) („Die vereinigten Mitbuhler oder Die siegende Atalanta")	Ort. Mauro	Fiedler	Hannover Hamburg Stuttgart
LA LIBERTÁ CONTENTA (ALCIBIADE) („Der in seiner Freyheit vergnügte Alcibiades")	Ort. Mauro	Fiedler	Hannover Hamburg Stuttgart Braunschweig

sander ist es eine Erneuerung der 1679 von Quinault gedichteten „Alceste" und eine Neukomposition Steffani's. Eitner hat Arien mit Bass (Mss. 21204) gesehen. Ob die Musik des „Siegenden Alcides" mit der zu „La lotta d'Alcide (d'Ercole)" identisch ist, entzieht sich meiner Einsicht.

8. Die Londoner Partitur sagt „691" (s. Cusins, a. a. O. p. 696); s. auch Sittard, a. a. O., p. 280, Chrysander, „Händel" I, p. 320 und „Allg. Musikal. Ztg." 1879, sp. 404. Freiesleben (a. a. O. p. 58) führt diese Oper gleichfalls unter dem Jahre 1690 auf: „La superbia d'Alessandro etc. L'Orgueil d'Alexandre, die Hoffart Alexanders vorgestellet in einem Singspiel auff dem grossen Theatro zu Hannover. 16 Bogen 4°. Die gantze Oper ist italiänisch abgedruckt, der Inhalt eines jeden Auftritts aber sowohl in dieser als in französischer und deutscher Sprache angezeiget." Auch Chrysander (s. o. Allg. Mus. Ztg.) führt diese Oper an: „Der hochmütige Alexander. Auf dem Hamburgischen Theatro in einem singenden Schauspiel dargestellet im Jahre 1695" und fügt hinzu: „Diese Steffani'sche Musik (? Chr. meint naürlich das Textbuch!) übersetzte Fiedler so, dass die ursprüngliche Komposition beibehalten, das Werk aber deutsch gesungen werden konnte."

9. s. Cusins, a. a. O., p. 696. Chrysander („Allg. Musikal. Ztg." 1879, sp. 436 No. 69) behandelt die Oper ausführlicher und führt u. a. folgende bemerkenswerte Stelle aus Fiedlers Vorwort zur deutschen Übersetzung an: „Dieses Schauspiel, wie ingleichen „La Superbia d' Alessandro" sind vormals auf dem prächtigen Theatro zu Hannover mit so grossem

Jahr	Text-Fundort	Musik-Fundort	Bibliographisches (Signatur).
1691	Dresden (Kgl. öff. Bibl.)	London (British Mus.)	Die auserlesensten und vornehmsten Arien a. d. Op. „Roland". N. Spieringk. Lübeck, 1699, obl. Fol. B. 344.
		London (Buckingh. Pal.)	
1696		Berlin (Königl. Bibl.)	Ouv. u. Arien. Mss. 21204 u. 21206.
		Schwerin (Grosshrz. Bibl.)	Arien und Duette. *(9)*
1692	?	Wien (K. K. Bibl.)	Vollständ. Part. Mss. 17939.
			Ouv. i. d. Collectio oper. mus. 16798, 44.
		München (Hof- u. St.-Bibl.)	Bruchstücke in Mss. 19242, 133.
1698			Copie der Berliner Part. Mss. 2836.
1699		Berlin (Königl. Bibl.)	Part. Mss. 21201, Arien 21206.
		Schwerin (Grosshrz. Bibl.)	Arien und Duette. *(10)*
1693	(3. Febr., Fischer, p. 16.)	Berlin (Königl. Bibl.)	Arien und Duette Mss. 21204.
1697	?	Schwerin (Grosshrz. Bibl.)	Arien und Duette.
1699			
1700		London (Buckingh. Pal.)	Part. *(11)*

Vergnügen der Durchlauchtigsten Herrschaften als auch aller hohen Anwesenden aufgeführet worden, dass man sich endlich erkühnet, sie nunmehr in teutscher Sprache vorzustellen."

Im Jahre 1691 wird in Hannover auch eine Oper „il zelo di leonato", Text von Mauro aufgeführt. Chrysander schliesst aus dem Umstand, dass das handschriftliche Verzeichnis in Hannover nur den Dichter Mauro, aber keinen Komponisten angiebt, auf den Komponisten Steffani, wogegen Cusins (a. a. O., p. 696), der keine Musik fand, die Autorschaft Steffani's in Zweifel zieht.

Sicherlich nicht von unserem Meister rühren die von Geffcken („Theater und Kirche in Hamburg", Hamburg 1849, p. 39/40) ihm zugeschriebenen Werke „Armida" (= „Gierusalemme liberata", das von Pallavicini herrührt!) und „Mahumet II." her. Das Hamburger Operntextbuch der Weimarer Bibliothek (Bd. III No. 70) giebt als Dichter der Oper „Mahumet II." H. Hentze, als Komponisten R. Keiser an. Auch Chrysander („Allg. Mus. Ztg." 1879, p. 437 No. 70) sagt: „Hiermit schob Keiser ein neues Stück zwischen die bewunderten Meisterwerke Steffani's. Aber er konnte nicht aufkommen, weil er gezwungen war, die Verse des Poeten „Hinsch" in Musik zu setzen." Sollten H. Hentze und Hinsch identisch sein?

10. s. Chrysander, „Händel" I, p. 320, Sittard, a. a. O., p. 274, Cusins, a. a. O., p. 696. Die Oper „Atalanta", mit Text von Bressand, welche 1698 zu Braunschweig aufgeführt wurde, rührt nicht von Steffani her. (s. Chrysander in der „Allg. mus. Ztg.", 1879, sp. 449 No. 77). Nach

TITEL	Dichter	Übersetzer	Ort der Aufführung
IL TRIONFO DEL FATO O LE GLORIE D' ENEA („Das mächtige Geschick bei Lavinia und Dido")	Ort. Mauro	Fiedler	Hannover Hamburg
BACCANALI	Ort. Mauro	?	Hannover
BRISEIDE	Palmieri	?	Hannover
ENEA O AMOR VIEN DAL DESTINO (il Turno)	?	?	Hannover
ARMINIO	?	?	Düsseldorf
TASSILONE	?	?	Düsseldorf

Fischer (a. a. O., p. 15) wurde diese Oper auch im Karneval 21. Febr. 1693 in Hannover aufgeführt und erschien deutsch unter dem Titel „Atalante oder die verirrten Liebhaber" Ostermesse 1695.

11. s. Chrysander, „Händel" I, p. 320 und „Allg. Mus. Ztg." 1879, sp. 439, No. 75, Cusins, a. a. O., p. 696.

12. s. Chrysander, „Händel" I, p. 320, und „Allg. mus. Ztg." 1879, sp. 497, No. 85, wo Chrysander den Text („il triumfo del Fato") bespricht und sich eine Abhandlung über die erhaltene Musik vorbehält.

13. Chrysander („Händel" I, p. 321) fand das Textbuch, bezweifelte aber Steffani's Urheberschaft. Cusins dagegen (a. a. O., p. 697) sah die Musik in London und rühmt diese einaktige Oper sehr.

Jahr	Text-Fundort	Musik-Fundort	Bibliographisches (Signatur).
1695	?	Berlin (Königl. Bibl.)	Arien und Duette Mss. 21204.
1699		London (Buckingh. Pal.)	„I trionfi del fato.“ *(12)*
1695	Hannover (Bibl. d. hist. Ver. f. Niedersachs.)	London (Buckingh. Pal.)	Part. *(13)*
1696	?	London (Buckingh. Pal.)	Part.
		Wien (K. K. Bibl.)	Ouverture in d. Collect. op. mus. 16798, No. 51, 90a, 91a. Part. vollständig Mss. 17161.
		Berlin (Königl. Bibl.)	Arien und Duette 21204. *(14)*
1709	?	London (Buckingh. Pal.)	Die Niederschrift rührt von Piva her. „Enea“ ist der Titel der Copie, „il Turno“ der des Originales. *(15)*
1707	?	London (Buckingh. Pal.)	Partitur ohne Namen. *(16)*
1709	München (Hof- u. St.-Bibl.)	Berlin (Königl. Bibl.)	Part. Mss. 21202.
		München (Hof- u. St.-Bibl.)	Mss. 2837 Part.-Auszug.
		London (Buckingh. Pal.)	Nur „vocal score“. *(17)*

14. Die Zweifel, die Chrysander („Händel“ I, p. 321) an Steffani's Urheberschaft hegte, beseitigt Cusins (a. a. O., p. 697), der die Manier unseres Meisters darin erkannte.

15. s. Cusins, a. a. O., p. 697.

16. s. Cusins, a. a. O., p. 698.

17. Nach Jos. J. Maiers Abschrift der Berliner Partitur enthält diese auf dem Rücken zwei aufgeklebte Papierstreifen mit der Aufschrift von Dehn's Hand: „Tassilone di Steffani, Hannover 1698“. Cusins dagegen (a. a. O. p. 698) setzt das Werk ins Jahr 1709. S. auch Chrysander, „Händel“ I.

CURRICULUM VITÆ.

Der Verfasser dieser Dissertation, Arthur Neisser, wurde am 6. April 1875 als Sohn des verstorbenen Kaufmanns Albert Neisser und seiner Gattin Sophie geb. Oppenheim zu Berlin geboren. Er besuchte das Askanische Gymnasium seiner Vaterstadt und verliess es Ostern 1894 mit dem Zeugnis der Reife. Darauf studierte er nacheinander an den Universitäten Berlin, München, Berlin, Heidelberg und München vorzugsweise Musik- und Kunstgeschichte und besuchte die Vorlesungen, bez. Seminare folgender Herren Professoren, bez. Dozenten: Curtius, Dessoir, Dilthey, v. Duhn, Erdmannsdörffer, Fleischer, Frey, Friedländer, Furtwängler, Goldschmidt, Grimm, v. Heigel, v. Kékulé, Lipps, v. Lommel, Muncker, C. Neumann, v. d. Pfordten, W. H. Riehl, B. Riehl, Sandberger, E. Schmidt, Thode, Wolfrum, Zeller. Am 12. November 1900 bestand er an der Universität München das Examen rigorosum.